



LIVRAISON DU 15 AOUT 1859

NICCOLO DELL' ABBATE ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU, premier article, par M. F. Reiset, conservateur des dessins au Musée du Louvre.

L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE : MADAME DE POMPADOUR, deuxième article, par M. de la Fizelière.

HILAIRE LEDRU, détails biographiques sur ce dessinateur, par M. P. Hédouin.

CORRESPONDANCE DE FLORENCE : les sculpteurs Santarelli, Costoli, Fantacchiotti, Cambi, etc., par M. Paolo Emiliani Giudicci.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Charles Furne. Livres d'art : L'art architectural en France, depuis François I^{er} jusqu'à Louis XIV, de M. Eug. Rouyer, par M. A. Darcel. — Londres, il y a cent ans, de M. Francis Wey, par M. Ph. Burty. — Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages, par M. Antoine Étex. — Publications d'estampes : la Vierge et plusieurs saints, d'après Titien, par M. Pascal. Nouvelles de Belgique ; faits divers.

GRAVURES

Concert, composition de l'École de Fontainebleau, dessinée par M. Gaucherel, gravée par M. Mouard.

Figure emblématique, dessin au bistre de Niccolo dell' Abbate, de la collection du Louvre, dessinée et gravée en fac-simile, par M. Gaucherel, gravure tirée hors texte.

Portrait de M^{lle} Mézières, comédienne du roi, d'après un dessin original de Hilaire Ledru, dessiné par M. Castelli, gravé par M. Pannemaker.

Portrait de Charles Furne, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Lavieille.

Fragment de décoration Renaissance, tiré de l'ouvrage de l'Architecture en France, de M. Eugène Rouyer.

NICCOLO DELL' ABBATE

ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU¹



Nous ne saurions dire quel fut le maître de Niccolo dell' Abbate. Tiraboschi pense qu'il reçut de son père, Giovanni dell' Abbate, modeleur de crucifix en stuc, les premières notions de l'art, et qu'il dut se perfectionner en travaillant avec le célèbre sculpteur Begarelli, son compatriote, et avec le Corrège. Mais ce sont là des suppositions dont la vraisemblance ne vaut pas le moindre document. On a dit aussi et répété que Le Primatice avait été son maître, et on a voulu expliquer ce nom de dell' Abbate par le

rapprochement des deux noms : Niccolo *scolare* dell' Abbate *Primaticcio*. Ces arrangements ingénieux tombent devant le fait bien constaté que le

1. Cette biographie de Niccolo, destinée à faire partie, sous forme d'appendice et avec d'autres travaux du même genre, de la notice des dessins du Louvre, sera trouvée, nous le craignons, bien longue pour un simple catalogue. Nous nous enhardissons cependant à la donner ici telle que nous l'avons écrite, espérant que quelques personnes y retrouveront avec plaisir certains détails sur les plus belles peintures du palais de Fontainebleau, détails dont la réunion nous a paru utile.

Niccolo et Primatice, par leurs beaux ouvrages, par leurs longs travaux sur cette terre de France, par l'influence toute-puissante qu'ils ont exercée sur les artistes de notre pays, ont droit à toute notre considération et à tout notre respect, et nous devons

père de Niccolo portait comme son fils le nom d'Abati ou de dell' Abbate, et que cette famille était depuis longtemps connue à Modène.

Niccolo fut, dit-on, d'abord soldat. Mais il est probable qu'il ne suivit pas longtemps la carrière des armes, puisqu'en 1537, à l'âge de vingt-cinq ans, il aidait Alberto Fontana dans l'exécution des fresques qui décoraient les boucheries de Modène. Neuf ans plus tard, en 1546, il peignait, encore en compagnie du même artiste dans le Palais Public. Mais cette fois les rôles étaient intervertis, car le Fontana ne peignait plus que les ornements, et Niccolo était chargé des tableaux principaux qui avaient pour sujets : Brutus faisant approvisionner Modène, le Triumvirat... etc. Sur une cheminée il représenta les travaux d'Hercule.

En 1547, il était encore à Modène, et peignait à l'huile pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre le fameux tableau du martyre de saint Pierre et de saint Paul, lequel passa dans la galerie d'Este. On le voit aujourd'hui à Dresde, et il se trouve gravé par Folkema. Tiraboschi énumère avec soin d'autres peintures faites par Niccolo dans sa ville natale, et qui n'existaient déjà plus de son temps. On cite aussi de sa main plusieurs décorations importantes dans divers villes et bourgs du duché de Modène, à Reggio, à Sassuolo, à Scandiano. Les fresques dont il orna ce dernier château, par ordre du comte G. Bojardo, sont les plus célèbres. Sous un portique il avait peint des sujets tirés du poème de l'Arioste, et dans un cabinet douze tableaux correspondant aux douze chants de l'Énéide.

nous enorgueillir de cette magnifique hospitalité qui leur a été offerte par les rois de France et qui leur a donné droit de cité parmi nous.

L'école de Fontainebleau a été depuis quelques années traitée avec un dédain qui nous paraît tout à fait immérité. Nous nous étonnons, pour n'en citer qu'un exemple, de l'appréciation bien légère que fait de ces nobles artistes M. Vitet dans son étude sur Lesueur, travail qui contient cependant d'excellentes parties. Le Primatice et Niccolo méritaient, nous le croyons, un autre éloge que celui d'*avoir été tolérants, de n'avoir pas été fanatiques de Michel-Ange*. Est-ce bien aussi aux superbes décorations de la salle de Bal, de la galerie d'Ulysse et de la chambre d'Alexandre que s'applique ce mot de *lourdes inventions*?

Élève du Bagnacavallo à Bologne, aide de Jules Romain à Mantoue, Le Primatice se rattache directement à l'école romaine; ses principes et ceux de son célèbre collaborateur Niccolo étaient précisément l'opposé de ceux des maladroits imitateurs du grand Michel-Ange; leur style se ressentait sans doute des défauts de leur temps, mais il n'avait rien du style un peu sauvage du Rosso, maître aussi dangereux qu'habile. Les exemples qu'ils ont donnés aux artistes français étaient ceux d'un goût élégant et élevé, et n'auraient produit que de bons fruits s'ils avaient été fidèlement suivis. D'ailleurs leurs leçons ont-elles été si stériles? N'est-ce pas dans le goût italien et dans l'École de Fontainebleau elle-même que Jean Goujon, Germain Pilon et tant d'autres ont puisé leurs formes et leur style?



Gazette des Beaux-arts

NICCOLO DELL' ABBATE

Impr. Delâtre

Ces dernières compositions, détachées de la muraille, ont été transportées avec grand soin au palais ducal de Modène. On les a gravées au trait en 1821.

Des travaux si heureux et si considérables durent mettre en relief les talents de notre artiste, et sa réputation le fit appeler à Bologne. Tiraboschi pense qu'il ne s'établit en cette ville, où il fut chaleureusement accueilli, qu'après 1546. Il ne nous paraît d'ailleurs nullement impossible que Niccolo eût précédemment fait plusieurs voyages et travaillé de son art à Bologne et dans les environs.

Les fresques du palais Torfanini, de Bologne, ont eu une très-grande réputation. Elles ont été admirées et étudiées par les Carraches, et leur perte est d'autant plus regrettable, qu'elle est, autant que nous sachions, entière, et qu'il n'en existe aucune estampe. Les sujets avaient une grande analogie avec les peintures de Fontainebleau. C'était l'histoire de Tarquin le Superbe en seize grands tableaux : les termes des Dieux et des Déesses peints en clair-obscur se trouvaient mêlés aux détails de la décoration que complétaient sans doute les grotesques et les ornements en stuc. Il eût été fort intéressant de comparer ces compositions, où tout appartenait à Niccolo, avec celles qu'il exécuta plus tard en France d'après les dessins et sous la direction du Primatice. On eût saisi facilement les nuances qu distinguaient le génie de chacun de ces maîtres, dont l'association devint quelques années après si complète et si intime.

Toutes les peintures du palais Poggi, devenu depuis palais de l'Institut de Bologne n'ont pas encore péri. Une frise représentant des jeunes hommes et des jeunes femmes jouant aux cartes, faisant de la musique ou se livrant à d'autres divertissements, a été gravée dans le volume des peintures de l'Institut de Bologne (Venise, 1756, in-fol.). On ne peut se lasser d'admirer cette composition pleine de charme et de naturel. Une fresque représentant la Nativité de Notre-Seigneur peinte sous le portique du palais Leoni, reçut aussi les plus grands éloges de divers écrivains. Elle existe encore, mais dans un assez mauvais état de conservation, si nous devons croire le plus récent historien des peintres italiens, M. Rosini. Elle a été gravée par J. M. Mitelli.

Niccolo dell' Abbate se rendit de Bologne en France où l'appela le roi Henri II. Ce fut au Primatice qu'il dut cet honneur. Celui-ci, établi à Fontainebleau dès 1534, avait-il connu notre Niccolo avant cette époque? Avant de quitter l'Italie, il s'était arrêté plusieurs années à Mantoue, et y avait aidé Jules Romain. Niccolo dans ses premiers voyages, soit comme soldat soit comme artiste, s'était-il trouvé avec lui à Mantoue? Mais Niccolo était bien jeune alors, et ne pouvait encore vraisemblablement

donner que des espérances. Pendant son court séjour en Italie, en 1540, Le Primatice était-il passé à Modène ou à Bologne et y avait-il vu quelque ouvrage de la main de notre artiste dont il était resté frappé? Ou enfin la réputation croissante du peintre du Modène était-elle arrivée de Bologne en France? Nous ne saurions dire laquelle de ces conjectures est la bonne. Mais il est indubitable que Niccolo était établi à la cour de France en mai 1552, qu'il y avait déjà fait ses preuves en peignant le portrait du roi et de la reine, qu'une pension lui était allouée, et qu'il faisait venir de Bologne sa femme et ses fils.

Depuis son arrivée en France jusqu'à sa mort, Niccolo couvrit de ses fresques d'immenses pans de murailles. Il devint le bras droit du Primatice, le traducteur élégant et fidèle de ses poétiques conceptions. Renonçait-il donc absolument à travailler sur ses propres idées pour se faire l'instrument d'un autre? Rien ne nous autorise à l'affirmer, et il nous paraît peu probable que l'invention ait été entièrement abandonnée par un peintre si renommé par ses travaux précédents. D'un autre côté, il est certain qu'un grand nombre des compositions peintes à Fontainebleau l'ont été sur les dessins du Primatice. Les premières pensées en sont parvenues jusqu'à notre époque, et le Louvre en possède quelques-unes. La tradition d'ailleurs est constante, et les historiens en décrivant les peintures de Fontainebleau s'accordent à donner la composition au Primatice et l'exécution à Niccolo. *Peint à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin*, dit à chaque instant le Père Dan.

Les choses en sont venues à ce point, les deux artistes savaient d'ailleurs si habilement mélanger leurs travaux, que soit parmi les peintures qui ont résisté à l'action du temps et des hommes, soit parmi celles qui ont succombé, il nous est bien difficile de désigner un morceau qui soit exclusivement de l'un ou de l'autre¹. La plus grande partie des compositions est certainement du Primatice, mais Niccolo est toujours cité comme ayant exécuté, ou comme ayant dirigé l'exécution. Le Primatice était surintendant

1. Nous croyons cependant pouvoir citer comme étant entièrement de la main du Primatice les peintures qui ornent la cheminée du Salon de François I^{er}. *La Salamandre*, qui orne cette cheminée exclut la possibilité d'y voir un ouvrage de Niccolo. Le style éloigne d'une manière non moins certaine toute idée d'y mettre le nom du Rosso.

Le médaillon principal, encadré d'ornements de stuc, est de forme ronde. Il paraît représenter Vénus et Adonis assis et se donnant la main. Près d'eux, l'Amour, un génie tenant une torche, et un vieillard. Autour du médaillon, et dans les angles d'un cadre rectangulaire en stuc qui le renferme, sont peints quatre enfants tenant des torches. Toutes ces figures, de petite proportion, sont d'une grâce exquise et d'une magistrale élégance. Elles nous semblent assez bien conservées.

des bâtiments, et l'on sait que sous les Valois ce n'était pas là une sinécure. Il est donc permis de penser que depuis l'arrivée de Niccolo, il peignit rarement de sa main. Mais il serait déraisonnable de supposer que cela ne lui arriva jamais. Il nous semblerait également peu sage d'affirmer que Niccolo n'eut aucune part à l'invention des célèbres décorations de Fontainebleau.

Les comptes du temps ne nous paraissent pas jeter une grande lumière sur la question que nous venons d'agiter. Nous possédons le précieux traité intervenu entre *messire Francisque Primaticis...* et *Nicolas de l'Abbay, maistre peintre*, pour l'exécution des peintures de la galerie d'Ulysse (*Renaissance des arts*, par M. le comte de Laborde, page 478), et nous y voyons que si l'on demande à Niccolo des *grotesques en forme de frizes* à raison de 4 escus sol pour chacune desdites frizes, des trophées, frizes et grotesques pour les onze fenêtres, moyennant six escus pour chacune desdites fenestres, on lui fait aussi des commandes plus importantes. Ainsi il s'engage à peindre cinq tableaux pour chacune des cinq cheminées, et à achever le bout de la galerie... *de toutes histoires, figures et grotesques qui lui seront ordonnées par ledit abbé de Saint-Martin.*

Ces derniers mots, si nous ne nous trompons, indiquent plutôt une direction supérieure qu'une coopération de chaque instant; une certaine liberté nous paraît avoir été réservée à Niccolo qui promettait d'ailleurs de *faire et par faire bien duement, au dit d'ouvriers*, tous ces travaux.

Tiraboschi, d'après Forciroli, nous apprend que le salaire annuel de Niccolo était de *mille écus*, qu'en outre tous ses travaux lui étaient largement payés, et qu'en témoignage de satisfaction on lui donna une chaîne d'or d'une valeur de 300 écus; que de cette façon enfin il devint riche.

Il nous serait bien difficile aujourd'hui de préciser la somme qu'exprimaient dans la pensée de Forciroli, lequel écrivait à la fin du xvi^e siècle, les mots : *mille scudi*. Il nous paraît présumable qu'il faut entendre simplement mille livres. Le salaire du Primatice, en 1559, était de 1200 livres, et celui de Niccolo devait être inférieur. Les comptes qui ont été publiés ne nous fournissent du reste aucun renseignement sur les appointements fixes que recevait chaque année notre artiste, mais ils confirment la seconde assertion de Forciroli; à savoir, que ses travaux lui étaient payés à part. Ils sont en effet remplis de détails à ce sujet.

Dans l'impossibilité où nous sommes de citer parmi les décorations de Fontainebleau les ouvrages particulièrement exécutés par Niccolo dell' Abbate, nous présenterons ici, soit d'après les comptes, soit d'après les historiens, soit d'après la tradition, la liste des peintures dont l'invention

est ordinairement donnée au Primatice, et qui ont été exécutées sous ses ordres. Il est certain que Niccolo contribua pour une large part à d'aussi beaux travaux.

1^o GALERIE DE FRANÇOIS I^{er}. Cette galerie ne peut être ici citée que pour mémoire, puisqu'elle est pour la plus grande partie l'œuvre du Rosso, mort en 1541. Il est certain cependant que cette galerie fut terminée par Le Primatice, qui en changea quelques parties. Mais, quoique nous ne puissions préciser la date de l'achèvement, nous croyons que tout devait être fait avant 1552, époque de l'arrivée de Niccolo en France. En conséquence cet artiste doit être exclu de la liste des peintres de cette galerie. Elle existe encore, et M. Couder, membre de l'Institut, en a commencé la restauration. Les 14 ou 15 grands tableaux qui la décoraient et dont 13 sont encore visibles, étaient des allégories à l'honneur de François I^{er}, ou des sujets mythologiques¹.

4. En voici le détail :

N^o 1. *L'Ignorance et les Vices chassés par François I^{er}*. Retouché dans le XVIII^e siècle, probablement par Vanlo. Gravé par Fantuzzi. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 43.

N^o 2. *Le Roi François I^{er} tenant une grenade*, symbole d'union, et entouré de nombreux personnages de diverses conditions. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie et peu exactement par Fantuzzi. Bartsch, 24.

N^o 3. *La Piété filiale de Cléobis et Biton*. Entièrement refait par Vanlo. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau. 93.

N^o 4. *Danaé*. Cette peinture, qui paraît être du Primatice et non du Rosso, est moins malade que les précédentes. Elle a été restaurée par M. Couder, et gravée en contre-partie par Léon Davent. (Bartsch, 40). La *Danaé* a, dit-on, remplacé la *Nymphé de Fontainebleau*, composition charmante qui nous a été conservée par l'estampe de René Boyvin (Robert-Dumesnil. 48).

Cette substitution nous paraît, quant à nous, peu vraisemblable. Nous pencherions plutôt à croire que la *Nymphé* était placée en face de la *Danaé*, et que cette dernière peinture lui servait de pendant. En effet, dans le panneau, vide aujourd'hui, qui fait face, nous retrouvons les mêmes figures de stuc que celles qui servent encore d'ornement à la *Danaé*, et elles sont exactement reproduites dans la gravure de Boyvin. Cette circonstance donne quelque vraisemblance à notre supposition. Par quel accident la belle fresque du Rosso a-t-elle disparu?... Au temps du Père Dan, le panneau opposé à celui de la *Danaé*, ne possédait déjà plus d'ornements peints. Un buste de François I^{er} le décorait. Aujourd'hui on a dessiné au crayon noir sur fond blanc la figure de la *Nymphé* d'après la gravure de Boyvin.

Nous devons ajouter qu'une inscription latine qui se trouve sur cette estampe parle de la *Nymphé* comme d'une sculpture (en bas-relief probablement) destinée à accompagner une figure de Diane se reposant des fatigues de la chasse, et tenant l'urne de la fontaine Belleau, faite pour François I^{er}. (Cette Diane est évidemment la figure de Cel-

2° CHAMBRE DE SAINT LOUIS. Les huit tableaux principaux qui en faisaient l'ornement et qui avaient été *peints à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin* (Père Dan, page 83), représentaient l'enlèvement d'Hélène, l'élection d'Agamemnon par les Grecs et les principales actions d'Ulysse avant son départ pour le siège de Troie. Ils ont été restaurés par Vanlo en 1723, et n'existent plus aujourd'hui. L'abbé Guilbert en a donné la description, t. I, pages 100 à 112. Nous n'en saurions indiquer de gravure.

3° SALLE DE BAL, dite aussi salle des Cent-Suisses et salle de Henri II. La magnifique décoration de cette pièce est connue de tout le monde. Elle fut aussi l'œuvre du Primatice et de Niccolo, et Vasari fait l'éloge du co-

lini.) Une pareille mention ajoute encore à toutes nos incertitudes sur la destination du sujet composé par le Rosso. Il ne serait pas impossible, du reste, qu'il eût été reproduit en même temps en peinture et en sculpture. Quoi qu'il en soit, il reste pour nous un fait bien certain : l'existence dans la galerie de François I^{er}, et à la place même qui paraît encore aujourd'hui la plus convenable, des figures de stuc que Boyvin a copiées dans sa gravure, et cela suffit pour autoriser notre supposition.

N° 5. *La Mort d'Adonis*. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie. Bartsch, An. de Fontainebleau, 69. Sous le tableau principal se voient deux figures nues moins restaurées et encore belles.

N° 6. *La Fontaine de Jouvence*. Refait par Vanlo. Non gravé. On remarque à droite et à gauche de cette peinture deux petits tableaux de forme ronde qui, par une heureuse et presque unique exception, n'ont pas été restaurés. Les sujets nous en sont inconnus. Ils paraissent avoir rapport, l'un à l'âge viril, l'autre à la vieillesse.

N° 7. *Combat des Centaures et des Lapithes*. Refait par Vanlo. Non gravé.

N° 8. *Vénus châtiant l'Amour*. N'a pas été entre les mains de Vanlo. Restauration moderne, ébauchée seulement, mais suffisante à notre avis. Non gravé. Sous le sujet principal, une Vue du château de Fontainebleau encore bien conservée.

N° 9. *Chiron instruit Achille*. Même état que le précédent. Non gravé. Le dessin original de cette composition appartient à M. H. de La Salle.

N° 10. *Les Mariniers*. Refait par M. Couder. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 94. Cette composition, d'aspect sinistre, fut peinte, dit-on, en souvenir du désastre de Pavie.

N° 11. *Jupiter et Sémélé*. Ce sujet qui décorait un cabinet attenant à la galerie, et qui, d'après la gravure de Léon Davent (Bartsch, An. de Font. 54) nous paraît devoir être attribué au Primatice, n'existe plus depuis Louis XIII.

N° 12. *L'Embrasement de Catane et la piété filiale d'Amphinomus et d'Anapias*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 93.

N° 13. *L'Éléphant fleurdéliné*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie par Fantuzzi. Non décrit par Bartsch.

N° 14. *L'Appareil d'un Sacrifice*. Restauré dans ces dernières années par un artiste qui nous est inconnu. Gravé en contre-partie par Fantuzzi (B. 27). Sous ce tableau se voit la Petite danse de Nymphes, gravée par R. Boyvin. Elle est assez bien conservée.

loris éclatant et harmonieux dont ce dernier sut revêtir les gracieuses compositions de son collaborateur. Cependant Vasari ne vit pas de ses yeux cet ouvrage. Mais les louanges qu'il lui donne, et dont nous pouvons encore chaque jour vérifier la rigoureuse équité, nous semblent d'autant plus précieuses qu'elles doivent être l'écho des conversations qu'il eut avec Le Primatice, à Bologne, en 1563.

Les peintures de la salle de Bal ont été gravées en soixante-sept pièces, avec une bonhomie qui rend moins insupportable l'absence du talent, par Alexandre Betou. (Voy. Robert Dumesnil, tome VIII.) Le même graveur a publié vingt-six pièces de trophées (qui, d'après les comptes, paraissent avoir été l'œuvre exclusive de Niccolo) provenant, les uns de la salle de Bal, les autres de la galerie d'Ulysse.

Toussaint Dubreuil avait, sous Henri IV, rétabli une partie de ces fresques. M. Alaux, membre de l'Institut, en a fait de nos jours une restauration que tout le monde a louée et qui nous paraît, à nous aussi, fort bonne. Puisse-t-elle garder sa fraîcheur et son unité actuelles, et rendre de longtemps inutile toute autre retouche !¹

Nous ne trouvons dans les comptes aucune date précise concernant les travaux de la salle de Bal. Nous savons seulement par Vasari qu'ils précédèrent ceux de la galerie d'Ulysse.

4^e GALERIE D'ULYSSE, dite aussi Grande-Galerie, et, dans les comptes, galerie de la *Basse-Court*.

On y voyait l'histoire des travaux d'Ulysse à son retour du siège de Troie, suivant l'Odyssée, en « 57 tableaux de six pieds et demi de haut, « et huit de large, avec chacun leur bordure de stuc et plusieurs beaux et « divers ornements dorez. » (Père Dan, pages 110 à 116.) Les comptes nous apprennent que Niccolo peignit cette galerie de 1559 à 1561. Il reçoit, dans le compte de 1559-1560, 100 écus; dans le compte de 1560-1561, 150 livres pour les ouvrages de son art qu'il a faits et doit faire *en la galerie de la Basse-Court du château*. On lui alloue à la même époque une somme de 278 livres « pour son remboursement de pareille somme, pour « achat de couleurs. »

Niccolo avait peint les travaux d'Ulysse d'une tout autre façon que les figures de la salle de Bal. Autant celles-ci étaient claires, gaies, brillantes, autant les voyages du roi d'Ithaque étaient représentés d'une manière énergique. Vasari loue la force, le relief de ces tableaux, qui paraissent, dit-il, faits en un seul jour, tant ils ont de vigoureuse

1. Écrit en 1855.

union. Il insiste aussi sur le procédé technique employé par notre artiste, qui sut terminer tout ce grand travail à *buon fresco* et sans retouches à sec.

Cependant ces fresques ne restèrent pas longtemps en bon état, puisque nous voyons, dans le compte de 1571, une somme allouée à Niccolo lui-même pour « avoir raffreschy trente et un tableaux en la galerie « peinte en la Basse-Court. » Nous savons aussi qu'elles furent restaurées sous Henri IV par Toussaint Dubreuil, et, en 1661, par un peintre du nom de Balthasar.

Sur la voûte de la galerie et toujours d'après les inventions ingénieuses et abondantes du Primatice, notre peintre avait représenté tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe. Cette voûte formait quinze travées composées chacune de nombreux compartiments variés de formes, de dimensions et de sujets, au centre desquelles se faisaient remarquer deux grandes compositions, le Parnasse et le Festin des Dieux.

Malheureusement, en 1738, on eut besoin de nouveaux logements, et la grande galerie de la Basse-Cour tomba tout entière ! Les regrets que suscita dans toute l'Europe une destruction aussi barbare ne sont pas de nature à être apaisés par le passage suivant extrait d'une note de Mariette (*Peintures de l'Institut de Bologne*, pag. 16 et 17) :

« Les peintures de la voûte n'en faisoient pas le moindre ornement ; « et l'on ne peut assez regretter qu'elles aient été détruites. Lorsqu'on « s'y détermina, elles étoient aussi fraîches et aussi brillantes qu'elles « l'avoient jamais été. On y voyoit régner dans toute la longueur qui « étoit de soixante-seize toises une suite de tableaux de différentes formes, dont l'assemblage formoit divers compartiments plus riches les uns « que les autres, et qui, renfermés dans des ornements de stuc dorés et « environnés d'autres ornements appelés grotesques, produisoient un spectacle tout à fait agréable.... »

Après avoir décrit les différentes travées de la voûte, Mariette ajoute : « Ces excellentes peintures appartiennent, il est vrai, au Primatice : on « ne peut les lui contester, puisque c'est lui qui en a fourni les dessins ; « mais Niccolo y a eu aussi trop de part pour ne lui en pas faire partager « l'honneur. Le Primatice avoit sous lui plusieurs peintres qui exécutoient « ses pensées, mais il se reposoit principalement de ce soin sur Niccolo, « et l'on sait que c'est ce dernier qui avoit peint la plus grande partie « des tableaux de cette galerie. Cela se reconnoissoit assez à la beauté « de la fresque, que peu de peintres ont aussi bien entendue que « lui.... »

Les Travaux d'Ulysse ont été gravés en 1633 par Théodore Van Tul-

den, et forment 58 pièces, dans lesquelles le goût flamand dénature le style du Primitice. Quant à la voûte, les gravures ne nous en ont conservé que quelques fragments ¹.

5° CHAMBRE D'ALEXANDRE, dite aussi chambre de M^{me} d'Étampes. Les

1. Voici ceux de ces fragments que nous pourrions citer avec quelque certitude :

4° Quatre pièces ovales en largeur, gravées par G. Mantuan, savoir :

Hercule, Bacchus, Pan, et une autre divinité. (Bartsch. 48.)

Vénus, deux Déesses et deux Amours. (B. 49.)

Junon assise. Près d'elle deux déesses et un enfant tenant une corne d'abondance. (B. 50.)

Apollon, Neptune, Pluton et Pallas. (B. 64.)

Ces quatre sujets faisaient partie de la troisième travée.

2° Quatre pièces en hauteur, cintrées du haut et du bas, gravées également par G. Mantuan, savoir :

Trois muses assises. (B. 36.)

Trois autres muses. (B. 37.)

Trois autres muses. (B. 38.)

Apollon jouant de la lyre et Pan jouant du chalumeau (B. 39.)

Ces quatre sujets étaient compris dans la quatrième travée.

3° Apollon sur le Parnasse. Grande pièce par A. Garnier, d'après l'un des tableaux qui formaient le milieu de la voûte. (Robert Dumesnil, 57.) Le dessin du Festin des Dieux qui faisait le pendant du Parnasse appartient au Musée, et, comme le dit Mariette, c'est une composition que le Corrège *aurait voulu avoir faite*.

4° Trois pièces octogones du même graveur, savoir :

Apollon et Diane. (Robert Dumesnil. 51.)

Vénus, Cupidon et l'Amour. (R. D. 52.)

Vénus, l'Amour et Psyché. (R. D. 53.)

A certaines particularités de forme et à l'analogie des sujets, nous sommes également tenté de croire tirées de la voûte de la galerie d'Ulysse les estampes suivantes :

Jupiter plaçant dans le ciel parmi les autres constellations la nymphe Calisto changée en Ourse, par G. Mantuan. B. 59.

Pluton et deux personnages. Forme cintrée haut et bas.

Femme mettant le pied sur un serpent. Rinceaux aux quatre coins.

Cérès. Même forme.

Bacchus. Même forme.

Ces quatre dernières pièces sont de Ferdinand.

Une étude approfondie des estampes de l'école de Fontainebleau ferait certainement trouver d'autres compositions tirées de cette voûte, si les deux descriptions qui nous en restent, celle de Mariette et celle de l'abbé Guilbert, quoique faites avec soin, n'étaient encore fort vagues et pauvres de détails. Le Louvre en possède aussi quelques fragments originaux.

peintures de cette chambre, transformée sous Louis XV en cage d'escalier, sont au nombre de huit. Nous en donnons le détail en note, et nous avons lieu de croire qu'elles étaient plus nombreuses ¹. Elles furent exécutées par Niccolo en 1570. C'est du moins ce qu'affirme Mariette, qui aura trouvé cette date dans d'autres comptes que ceux que nous possé-

1. Chambre d'Alexandre :

N° 1. *Alexandre domptant Bucéphale*. Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Gravé en contre-partie, par Léon Davent. Bartsch, 12.

N° 2. *Alexandre offrant la couronne à Roxane*. Des enfants jouent avec l'armure du héros. Grand carré long. Cette peinture, dont nous ne connaissons pas d'estampe, nous paraît encore assez bien conservée, et d'une très-grande beauté.

N° 3. *Timoclée amenée devant Alexandre*. Petit ovale en hauteur, pendant du n° 1, non gravé.

N° 4. *Alexandre serrant les livres d'Homère*. Carré, non gravé.

N° 5. *Alexandre recevant dans sa couche Thalestris, reine des Amazones*. Sujet carré, mais non de mêmes dimensions que le précédent. Gravé en contre-partie et non exactement par le maître au monogramme $I\Phi V$. Non décrit par Bartsch.

N° 6. *Alexandre coupant le nœud gordien*. Petit ovale en hauteur, non gravé.

N° 7. *Festin que fit servir Alexandre à ses généraux après la prise de Babylone*. Grand carré long, faisant face au n° 2. Gravé par Domenico del Barbieri. Bartsch, 6. Le dessin original, de la main du Primatice, fait partie du Musée du Louvre.

N° 8. *Apelles peignant Alexandre et Campaspe*. Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Pendant du n° 6. Gravé par le maître $I\Phi V$. Bartsch, 2.

Les peintures de la chambre d'Alexandre ont été restaurées par M. Abel de Pujol, membre de l'Institut. A l'exception du n° 2, Alexandre et Roxane, elles paraissent avoir anciennement souffert de graves dommages. Les sujets n° 6, 7 et 8 étaient, à ce que nous croyons, entièrement ruinés, et ont dû être refaits soit d'après les estampes, soit d'après les quelques vestiges que l'on pouvait apercevoir.

Outre les huit compositions que nous venons d'énumérer, les estampes nous ont conservé trois autres sujets qui faisaient évidemment partie de cet ensemble. Ce sont :

N° 9. *Thalestris venant trouver Alexandre*. Figures habillées et debout. Gravé par le maître au monogramme FG. (Bartsch, t. IX, page 24.) Mariette, le Père Dan et l'abbé Guilbert s'accordent à dire que cette composition ornait le dessus de la cheminée, dont on ne voit plus trace aujourd'hui.

N° 10. *Mascarade de Persépolis*. Gravée par un anonyme dans le goût de Domenico del Barbieri. Non décrit par Bartsch.

N° 11. *Alexandre donnant en mariage Campaspe à Apelles*. (Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 84.)

Ces trois compositions sont de forme carrée. Les deux dernières ornaient-elles le plafond ? Nous sommes porté à le croire.

Aujourd'hui ce plafond n'existe plus, et M. Abel de Pujol a peint, de son invention, l'apothéose d'Alexandre sur la voûte de l'escalier qui traverse, depuis plus d'un siècle, l'ancienne chambre de la duchesse d'Étampes.

dons. L'omission que fait l'abbé Guilbert du nom du Primatice, en parlant de ces charmantes compositions, aura peut-être donné à certaines personnes lieu de croire que Niccolo n'en fut pas seulement le peintre, mais aussi l'inventeur. Cette opinion a été en effet mise en avant. Elle nous paraîtrait difficile à soutenir. Nous croyons, du reste, que ces fresques durent être comptées au nombre des plus remarquables ornements du château de Fontainebleau.

6° LA LAITERIE, bâtie par ordre de Catherine de Médicis (Père Dan, page 186), avait été ornée de peintures. Nous voyons dans les comptes que Niccolo y travaillait dès l'année 1561. Dans le compte de janvier, février et mars 1566, on lui alloue une somme de 251 liv. 5 s. pour divers travaux, parmi lesquels figurent « six aulnes et un quart d'ouvrages de « peinture en grotesque au cabinet de la laiterie dudit château. » La Laiterie n'existe plus depuis longtemps.

7° LE PAVILLON DE POMONE, qui est également détruit, et qui se trouvait dans le jardin des Pins, non loin de la galerie d'Ulysse, contenait deux peintures à fresque, que les graveurs nous ont conservées et dont nous donnons en note la description. Il nous paraît presumable que Niccolo n'y dut contribuer en rien, et qu'elles furent exécutées sous François I^{er}. L'abbé Guilbert dit, sans autre explication, qu'elles sont *du dessin* de Saint-Martin. Quant au Père Dan, il les attribue au Rosso.

Nous sommes disposé à donner également tort et raison à ces deux écrivains. Car, autant que l'on peut en juger d'après les estampes, l'un des deux tableaux nous paraît être de Rosso, et l'autre du Primatice¹.

8° PORTE DORÉE. Nous croyons aussi que les peintures de cette porte durent être exécutées avant l'arrivée de Niccolo. La Salamandre qui s'y trouve indique, en effet, une ornementation terminée ou au moins bien avancée du vivant de François I^{er}. Nous savons d'ailleurs par les Mémoires de Cellini, que ce dernier avait entrepris la décoration de ce vestibule, où devait figurer le bas-relief en bronze de la Nympe de Fontainebleau, qui

4. Pavillon de Pomone. 2 tableaux :

N° 1. *Vertumne métamorphosé en vieille parlant à Pomone*. Gravé par Fantuzzi d'après le Rosso. Bartsch, Anonymes de Fontainebleau, 62.

N° 2. *Hommes et femmes cultivant un jardin au pied du terme de Priape*. Gravé d'après Primatice par Léon Davent. B. 43.

alla par la suite orner la porte du château d'Anet. Le célèbre orfèvre florentin prétend que les intrigues et l'inimitié de la duchesse d'Étampes lui firent enlever cette commande, pour la donner au Primatice. Il est certain, du moins, qu'il quitta la France dans les premiers jours de 1545, laissant bien des ouvrages inachevés. Il est donc à croire que Primatice dut s'emparer sans tarder du travail que la retraite de son rival mettait hors de contestation. Il y déploya toutes les grâces de son génie¹.

9° SALLE ANCIENNE DU CONSEIL, faisant partie du pavillon des Poesles. « Là est un lambry avec les chiffres et devise de François I^{er}. Mais ce « qui s'y voyoit de plus remarquable, c'étoient plusieurs tableaux à « frais, les uns du sieur Rousse, et les autres du sieur de Saint-Martin ; « ensemble leurs bordures de stuc, et quelques figures de relief qui ser- « voient d'ornements, que les iniures du temps ont presque entièrement « ruinées. » (Père Dan, pag. 131.)

Nous ne pouvons que rapporter le passage du père Dan, qui traite de ces peintures, probablement faites avant l'arrivée de Niccolo, et dont nous ne saurions indiquer les sujets. Tout le pavillon des Poesles fut jeté à bas et rebâti par Louis XIV en 1703.

Outre ces énormes travaux, tous consacrés à l'embellissement du château de Fontainebleau, le Primatice et Niccolo dell' Abbate avaient exécuté de nombreux ouvrages soit à Paris soit en d'autres endroits.

4. Vestibule de la Porte dorée.

Côté de l'Étang :

N° 1. *Hercule se laissant habiller en femme par Omphale*. Gravé par Léon Davent. Bartsch, 55.

N° 2. *Hercule dans les bras d'Omphale réveillé par la Sagesse*. Gravé par Léon Davent. Bartsch, 50.

Côté de la Cour Ovale :

N° 3. *Titon et l'Aurore*. Voussure. Gravé par Fantuzzi (Bartsch, 7), et par Caylus, d'après le dessin original qui appartient au Musée.

N° 4. *Hercule débarque à Colchos*. Voussure. Bartsch, Anon. de Fontainebleau. 65. Gravé aussi par Léon Davent. B. 44.

N° 5. *Céphale enlevé par l'Aurore. Le Sommeil le couvre de ses ailes*. Plafond. Non gravé.

N° 6. *Les Titans foudroyés par Jupiter*. Plafond. Non gravé.

N° 7. *Diane et Endymion*. Voussure. Non gravé.

N° 8. *Pâris blessé par Pyrrhus*. (La désignation de ce sujet nous semble fort douteuse). Voussure. (Bartsch, t. XV, p. 445.) Le dessin original appartient au Musée.

Il ne restait presque rien de ces peintures, qui ont dû être refaites à peu près en entier par M. Picot, membre de l'Institut. Le n° 5 nous paraît être le seul où les traces du travail ancien sont encore visibles.

Voici une liste succincte de ceux dont la connaissance est venue jusqu'à nous :

1° L'hôtel de Ferrare, dont l'entrée faisait face au château de Fontainebleau, possédait une salle de bains « ornée sur son plafond de quelques riches peintures de l'habile Saint-Martin, dit Le Primatice, pareilles « à celles de la voûte de la galerie d'Ulysse. » (Guilbert, II, 140.) Il n'en existe plus rien aujourd'hui.

2° La chapelle du château de Fleuri, près de Fontainebleau, avait été également ornée de fresques par Le Primatice, s'il faut en croire le graveur A. Garnier, qui en a mis au jour plusieurs compositions formant en tout dix-sept pièces. On en peut voir le détail dans le tome VIII du *Peintre-Graveur Français* de M. Robert Dumesnil (nos 2, 10, 32 à 46).

3° L'ancien pavillon de Meudon, qui fut détruit sous Louis XIV, avait été décoré par Niccolo, sous la direction du Primatice. (Voy. Vasari et Félibien.)

4° La chapelle de l'hôtel de Guise avait été ornée entièrement de la main de Niccolo. On y admirait, du temps de d'Argenville, les voyages d'Abraham et de Jacob peints au plafond¹; sur les murs, les Pèlerins d'Emmaüs, une Résurrection, un *Noli me tangere*, saint Pierre marchant sur les eaux, et enfin l'Adoration des Mages. Sauval nous apprend en outre (tome III, page 105,) que dans la chambre de *Madame*, se voyaient quelques peintures de Messer Niccolo.

L'hôtel de Guise subsiste encore, considérablement agrandi par la famille de Soubise, et en dernier lieu par le gouvernement. On n'y voit plus trace de peintures du xvi^e siècle.

5° On voyait à la même époque, à l'hôtel de Toulouse, plusieurs dessus de porte représentant des jeux d'enfants, de la main de Niccolo.

6° Hôtel de Montmorency (rue Sainte-Avoie). Voici ce qu'en dit Sauval (tome II, page 143) : « On y voyoit, il n'y a pas longtemps, une galerie peinte par Niccolo de Modène, que l'on connoît sous le nom de « Messer Niccolo, sur les dessins de François Primatice, abbé de Saint-Martin, le Raphaël et l'Apelles de son siècle et du royaume. Mais on l'a « ruiné pour y faire un corps de logis... »

Il existe une suite d'estampes représentant les Vertus, tirées de « l'hostel

1. Une composition d'hommes chargeant un chameau, gravée par Léon Davent (Bartsch. 63) pourrait bien, malgré l'inscription *Bol. inventeur à Fontainebleau*, avoir fait partie de ces voyages d'Abraham et de Jacob.

« de Montmorency », à Paris chez N. Langlois, sans nom de graveur. Saint-Martin-de-Boulogne inv. et pinx.

7° Chantilly. Le même Sauval nous apprend (ibid.) qu'on voyait dans le jardin une galerie peinte à fresque par Niccolo. Quant au château d'Écouen, autre précieux témoignage du goût et de la magnificence du connétable de Montmorency, les fresques qui le décorent et qui sont encore en assez bon état, ne nous paraissent ni inventées par Primatice ni peintes par Niccolo. On pourrait peut-être y voir l'ouvrage d'un imitateur du Rosso.

8° Maison proche les Bernardins. — Cette maison dont a parlé Félibien, est décrite en ces termes par Sauval, tome III, page 2 : La « maison « du conseiller Le Tellier est remarquable par un grand corps de logis « dont l'architecture est magnifique et majestueuse, mais assez mal « entendue dans toutes ses parties; joint qu'elle a encore un crypto- « portique ou galerie basse à la manière des anciens, où messire Niccolo « a peint à fresc quelques métamorphoses d'Ovide, qui ne sont pas les « moindres ouvrages de ce grand génie. »

9° Le château de Beauregard, près de Blois, paraît avoir contenu d'importantes peintures de Niccolo. Félibien dit qu'il les exécuta d'après les dessins du Primatice. D'Argenville ne nomme pas ce dernier. Voici la nomenclature qu'il en donne : Une descente de croix (sur le maître-autel probablement) ; dans le plafond, dix anges portant les instruments de la Passion ; sur les murailles, la Résurrection du Sauveur. Le tout est anéanti aujourd'hui.

Le temps a également détruit la plupart des tableaux de moindre dimension que dut peindre Niccolo à la cour de France. Nous savons qu'il avait fait le portrait du roi et de la reine. En 1556, nous trouvons mention d'un tableau « qu'il a cy devant fait pour mettre en la cheminée de « la chambre du roy... » Le nombre des autres travaux de ce genre, en détrempe ou à l'huile, qu'on lui demanda, dut être considérable. Sauval parle de ces tableaux qui *suivaient la cour*, et dont les sujets empruntés au paganisme étaient souvent un peu libres. Il prétend que la reine Anne d'Autriche, à son avènement à la régence, en 1643, fit brûler à Fontainebleau pour plus de cent mille écus de peintures qui choquaient la décence. Bien des ouvrages de notre artiste auront péri dans cet auto-da-fé.

Une aussi rigoureuse exécution suffit, d'ailleurs, pour nous expliquer l'extrême rareté des tableaux de chevalet du Primatice, de Niccolo, et des autres artistes de l'école de Fontainebleau. Nous n'en saurions indiquer qu'un seul, existant aujourd'hui dans ce même palais qui en renferma un si grand nombre. Et encore, est-ce le hasard qui l'a fait acquérir par

l'État dans une vente publique, il y a quelques années. On l'a porté à Fontainebleau, et avec raison, car il est à peu près certain que c'est en ce lieu qu'il fut peint. C'est une figure de Diane debout, peinte à l'huile sur panneau et de grandeur naturelle.

Elle est vue de profil et marche vers la gauche. La tête, de trois quarts, se retourne vers le spectateur. Une légère draperie voltige autour de son corps qui est nu. La main droite est armée d'une flèche, la gauche tient l'arc. Un lévrier blanc marche à côté de la déesse. Fond de paysage.

Cette belle peinture, assez bien conservée, est certainement l'ouvrage de Primatice ou de Niccolo. Quant à nous, à la limpidité du ton, à la facilité du contour, à l'analogie frappante que présente la figure tout entière avec celles du tableau d'Alexandre et Roxane, dans la chambre de madame d'Étampes, nous sommes bien porté à y voir l'œuvre de Niccolo. Ne serait-ce pas ce tableau qu'il venait de peindre, en 1556, pour la cheminée du roi Henri II? Le sujet est bien tel que ce prince devait le demander.

Nous trouvons dans le *Dictionnaire d'Architecture* de Roland le Virloys, notre artiste cité comme architecte et comme auteur du tombeau de François I^{er} et de l'ancien château de Meudon. Tiraboschi a déjà remarqué que cet écrivain était le seul qui eût produit ce renseignement. Il nous paraît d'autant plus erroné, qu'en parlant du Primatice, Roland le Virloys lui-même attribue avec beaucoup plus de fondement à ce dernier artiste le dessin de Meudon et du tombeau.

Mais si rien ne prouve qu'il ait été architecte, nous savons qu'il était paysagiste fort habile. Les comptes nous fournissent plusieurs mentions de paiements qui lui sont faits pour travaux de ce genre : en 1561, 30 livres pour « quatre tableaux et paysages qui ont esté posés au cabinet du roy » ; dans le même compte, on lui alloue 62 liv. 10 s. pour « avoir peind plusieurs toilles et paysages qui restoient à achever pour la « décoration du cabinet du roy, et aussi pour avoir peind plusieurs « paysages et un passage entre la chambre de la Reyne mère du Roy et le « cabinet de ladite Dame. » En 1571, enfin, on lui paie 215 liv. 12 s. 6 d. pour de nombreux travaux, entre lesquels sont comptés, outre la restauration d'un tableau représentant une Femme couchée, du Titien, « plusieurs tableaux de figures et paysages. »

Les paysages de notre artiste existaient encore dans la première moitié du xvii^e siècle, et avaient été réunis dans le cabinet des peintures de Fontainebleau, ainsi que le prouve le passage suivant du père Dan (page 138) : « Là sont encore huit grands paysages faits à détrempe « par messer Niccolo, et sont ces tableaux fort estimés. »

Le tableau bien connu de l'Enlèvement de Proserpine qui, après avoir

fait partie de la galerie du Régent à Paris, est passé à Londres dans le cabinet du duc de Sutherland, présente en effet un fond de paysage de la plus grande richesse et exécuté d'une façon très-remarquable.

Niccolo dell' Abbate avait acquis une grande réputation due à ses travaux. Sa position de fortune devait être excellente. Il habitait ordinairement Fontainebleau, ainsi que le prouve le registre de l'église d'Avon, sur lequel il figure plusieurs fois comme parrain. Nous avons vu, cependant, par ce qui précède, que son talent ne fut pas exclusivement consacré à la cour, et qu'il travailla souvent pour des particuliers dans Paris et en province. Lors de l'entrée solennelle du roi Charles IX et de la reine Élisabeth d'Autriche, sa femme, les 5 et 23 mars 1574, la ville de Paris s'adressa à lui comme à un artiste éprouvé, et le chargea de tous les travaux de peinture, en même temps qu'elle demandait à Germain Pilon les sculptures qui devaient figurer dans les brillantes décorations qu'elle faisait élever sur les pas des deux augustes personnages.

La *Revue Archéologique* (v^e année, 2^e partie) a publié un extrait des comptes authentiques concernant ces deux entrées. Notre artiste s'y engage, moyennant une somme de onze cents livres tournois, à exécuter « tous et chacuns les ouvrages de paincture » faisant partie des arcs de triomphe élevés à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, à la porte aux Peintres, à la fontaine des Innocents et au pont Notre-Dame.

Pour la seconde journée de cette grande fête, avec l'aide de son fils Giulio Camillo, il avait peint, moyennant un salaire de 700 livres tournois, dans la grande salle de l'évêché, seize grands tableaux d'histoire et figures poétiques, suivant les inventions des poètes Ronsard et Daurat. Le marché est du 8 janvier 1571.

Ces décorations eurent un grand succès, ainsi que le constate l'un des principaux ordonnateurs de la fête qui en a décrit longuement toutes les particularités... « à quoy sa majesté et ceulx de sa suite s'arrestèrent « longuement, car oultre la beaulté du sujet de cette histoire, qui fut « trouvée bien à propos; ces tableaux avoient été faicts par le premier « peintre de l'Europe. »

Il est probable que Niccolo mourut dans cette même année 1571. Le Forciroli, cité par Tiraboschi, l'affirme et ajoute que cette mort eut lieu à Fontainebleau. Rien ne contredit son assertion, qui n'est d'ailleurs pas autrement prouvée. Mais il est bien certain que l'artiste vit au moins les premiers mois de 1574, et c'est par erreur qu'on l'a fait mourir en 1570.

FREDÉRIC REISET.

(La suite prochainement.)

L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR

(Suite.)



Un des grands écrivains du dernier siècle, celui qui, sans contredit, a le mieux compris et le plus clairement exposé le sentiment artistique de son époque, Diderot enfin, a cruellement restreint le rôle de M^{me} de Pompadour.

« Qu'est-il resté, s'écrie-t-il, de cette femme célèbre qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie?... Le traité de Versailles qui durera ce qu'il pourra; l'*Amour* de Bouchardon, à Choisy, qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées qui étonneront les antiquaires à venir; un bon petit tableau allégorique de Vanloo qu'on regardera quelquefois, et... une pincée de cendres! »

Certes, en se plaçant au point de vue philosophique de l'auteur du *Père de Famille*, il faut bien voir dans l'influence politique de la *Marquise*, — comme l'appelaient tout court les honnêtes gens et les mécontents, — l'une des causes vives de l'amoindrissement, non-seulement de la monarchie, mais encore, et ce qui est plus grave, de la nation française. Hélas! M^{me} de Pompadour avait elle-même conscience du caractère dissolvant de son quasi-règne, du moins est-on tenté de le croire, en l'entendant répéter avec une feinte insouciance, déguisant à peine des remords aigus, la fameuse exclamation : *Après nous le déluge!* qui aurait suffi à déshonorer Louis XV si, comme on l'a écrit, elle avait été de lui. Mais quant à l'action intellectuelle ou seulement inspiratrice de l'aimable favorite sur les esprits et les imaginations qui gravitaient autour d'elle, on peut affirmer, à l'encontre de Diderot, qu'elle a produit plus et mieux que l'*Amour* de Choisy ou la collection glyptique du cabinet du roi. Je

ne veux pas en inférer que M^{me} de Pompadour ait jamais atteint les visées d'un Cosme de Médicis ou d'un Léon X — il y a même beaucoup à décompter de la valeur morale de son goût, — cependant il serait injuste de ne pas lui savoir gré d'une continuité d'efforts qui, après tout, a suscité, entretenu et consacré une école. Ce n'est pas d'ailleurs dans un moment où l'art ne tente pas même de s'affirmer par une manifestation appropriée à l'état des idées en France, que la critique serait bien venue à faire trop bon marché d'une école qui a du moins eu l'avantage d'être : cela ne suffit-il pas pour lui assurer l'intérêt de l'histoire?

Avant d'entrer dans le détail des rapports établis entre M^{me} de Pompadour et les artistes qu'elle encouragea, il me paraît utile de dire quelques mots de son caractère; ils suffiront pour faire apprécier aux lecteurs la tournure et les nuances de ses goûts, devenus si facilement la règle de la poétique à la mode et les guides de l'art.

M^{me} de Pompadour avait beaucoup d'esprit, encore plus d'habileté, du goût, quelque générosité, mais tout juste assez de cœur pour éprouver parfois des défaillances que sa raison et une grande expérience de la vie lui faisaient toujours vaincre avant qu'elles fussent devenues dangereuses pour sa puissance¹.

Sa digne mère lui avait appris dès l'enfance à considérer la tromperie habile et triomphante comme l'apogée de la vertu, et la tromperie maladroite comme le dernier degré du vice; aussi professait-elle le culte de la réussite. Être belle, à ses yeux, était déjà presque une vertu, mais elle avait assez de bon sens pour être persuadée que les agréments du visage sont trop fragiles pour ne pas exiger impérieusement d'être soutenus par ceux de l'esprit. « Nous apportons au monde un joli visage, disait-elle, et voilà qu'il se ride en moins de trente ans, après quoi une femme n'est plus bonne à rien. » Aussi s'était-elle étudiée à donner à son esprit une souplesse qui allait jusqu'au miracle.

1. M^{me} de Mailly lui fut toujours très-supérieure par les qualités du cœur. Lorsqu'elle mourut, un poète, interprète des sentiments publics, fit pour elle cette honorable épitaphe :

Détester l'injustice, aujourd'hui si commune,
Avec les malheureux partager sa fortune,
Marquer tous ses instants par de pieux dehors,
Aller aux hôpitaux ensevelir les morts,
Joindre mille vertus à ce fervent office;
Loin du monde, à Dieu seul s'offrir en sacrifice,
Lui consacrer ses jours, saintement les finir;
Ici git cet objet d'éternel souvenir.

On sait quelle fut l'oraison funèbre de M^{me} de Pompadour.

Il faut bien emprunter, pour la peindre, quelques traits à ceux qui l'ont connue et approchée. Voici ce qu'en dit un ministre qui l'a plus souvent haïe qu'aimée, combattue que flattée; d'ailleurs, M. d'Argenson avait une trop grande valeur personnelle pour donner droit à M^{me} de Pompadour de dire de lui ce qu'elle se plaisait à répéter sur ces milliers de gens qui l'adulaient, l'adoraient et au demeurant ne pouvaient la souffrir : « les flatteurs sont des sots qui s'imaginent que les autres leur ressemblent. » Or, M. d'Argenson parlait dans la sincérité de son cœur quand il écrivait : « Aux grâces les plus touchantes de la personne, secondées de tout ce que l'éducation peut donner de plus charmant, elle joignit un art, si nécessaire à Versailles : l'art de badiner dans un ton inconnu au roi et à la cour. Son adresse ne manquait pas de donner du prix aux moindres bagatelles. Personne n'avait autant de grâce qu'elle à raconter une histoire ou les anecdotes de la cour et de la ville. Elle excellait surtout dans l'art de déployer, toujours à propos, ses gentillesses et de ne les faire paraître qu'au moment favorable où elles pouvaient être le mieux senties. Sa pénétration allait jusqu'à découvrir le moment où chacune d'elles cesserait d'être agréable : elle ne l'attendait pas. Déjà la décoration était changée qu'on n'était pas encore revenu de la surprise et de l'admiration qu'elle avait excitées. » M^{me} de Pompadour prenait le plus grand soin d'alimenter cette source d'où elle tirait la meilleure part de ses avantages, et elle avait organisé une espèce de police qui la tenait au courant de tous les scandales dont elle avait le don, toujours nouveau, d'amuser le roi. On a été jusqu'à dire, à ce sujet, qu'elle faisait enlever à la poste des lettres du secret desquelles sa verve intarissable savait tirer des surprises singulières; puis, que pour réparer tant bien que mal les torts de cet abus de pouvoir, elle s'ingéniait parfois à jouer le rôle de Providence vis-à-vis de certaines infortunes dont sa coupable indiscretion lui avait fait surprendre les souffrances intimes.

Nous avons vu plus haut que M^{me} de Pompadour dessinait, gravait à l'eau-forte et même en pierre fine, qu'elle chantait à ravir et touchait fort bien du clavecin; elle jouait, en outre, en maître de la plupart des instruments, même de la vielle, qu'elle avait apprise pour donner plus de naturel à une mascarade, et dansait avec des airs, une légèreté qui donnaient une juste idée du délicieux tableau des nymphes d'Horace :

Junctæque Nymphis Gratiaë decentes
 Alterno terram quatiant pede,

dont elle avait au suprême degré la délicatesse et l'agilité.

M^{me} de Pompadour pensait beaucoup, mais par boutades; ses alliances

longuement élaborées et ses défections subites dans le parti des Encyclopédistes, l'ont bien prouvé; dans ces éclairs de suprématie de l'intelligence sur l'imagination, elle se prenait à lutter contre ses ambitions et à tenter de vaincre ses faiblesses. Elle a dit à une amie : « Le monde avec son éclat et ses plaisirs m'ennuie parfois à mourir, et je voudrais pouvoir me convaincre moi-même que les vanités de la terre ne me touchent plus; mais je ne le veux pas assez. Il semble que nous ayons deux âmes, l'une pour approuver le bien, l'autre pour faire le mal. » Pendant ces éclaircies dans les orages de la vie, elle s'échappait de la cour, s'enfuyait à Choisy et y passait une semaine loin du bruit, à se reposer, à courir dans les bois, seule comme une rêveuse, à tremper son joli museau rose dans du lait chaud et à mordre à belles dents des prunes vertes... pour oublier. Puis un beau matin elle s'avisait que sa situation était bizarre en tout, comme sa fortune, et que la cour était le seul élément où elle pût vivre pour obéir à sa destinée — car elle croyait à la destinée, — c'était là son unique religion; je me trompe, elle avait aussi celle de la parole donnée, très-rare dans le monde où elle vivait, si bien que l'honnête et vertueux Gresset écrivit d'elle, dans la sincérité de sa conviction :

On ne trace que sur le sable
 La parole vague et peu stable
 De tous les seigneurs de la cour;
 Mais sur le bronze inaltérable
 Les Muses ont tracé le nom de Pompadour
 Et sa parole invariable.

Le trait le plus saillant du caractère de M^{me} de Pompadour est d'avoir soigneusement étudié le terrain sur lequel le sort l'avait jetée, et la position qu'elle s'y était faite, afin de ne pas perdre un pouce du premier et de garder la seconde dans son intégralité.

Elle avait parfaitement senti que la séduction des sens ne devait pas être de longue durée avec un homme égoïste et capricieux comme l'était Louis XV; d'ailleurs, elle avait peu de foi en l'amour, considéré comme sentiment; elle était d'avis qu'il ne méritait ni les éloges qu'on en fait, ni les regrets qu'il inspire, et après avoir exprimé, dans les mêmes termes que M^{me} de Montespan, qu'un roi se doit à lui-même d'avoir la plus belle femme de son royaume, elle en vint à penser — quand sa beauté fut flétrie — qu'un prince de l'âge du roi devait s'estimer heureux de posséder la femme la plus spirituelle du monde. Aussi fut-ce par d'autres liens que ceux de l'amour qu'elle songea dès lors à enchaîner son royal amant devenu son ami. Elle régla son plan de conduite sur le besoin de distraire

l'homme le plus ennuyé de France et de Navarre. Le bonheur de l'entendre dire d'un air surpris : « Mon Dieu, comme le temps passe ! » devint le but et la récompense de tous ses soins pour lui plaire.

Elle imagina les petits spectacles et les petits soupers, afin de resserrer chaque soir, par le plaisir, au milieu des épanchements d'une gaieté abondante en saillies et en émotions voluptueuses que n'effarouchait plus l'étiquette, des chaînes que les préoccupations du trône, la politique et la brigade tendaient chaque matin à relâcher.

Outre cela, M^{me} de Pompadour tenait beaucoup à paraître, bien persuadée que, dans la position subalterne où sa naissance la laissait à la cour, ce ne pouvait être qu'à force de luxe, de charges, de titres, de richesses, qu'elle parviendrait enfin à être, à s'imposer. Pour cela, elle se fit faire successivement marquise, dame du palais, duchesse, et entreprit un instant de devenir princesse souveraine ¹.

Rien n'est plus propre à faire connaître la haute idée qu'elle voulait qu'on eût d'elle—si elle ne l'avait pas elle-même—que le cérémonial qu'elle avait établi dans son cabinet de toilette où elle ne consentit jamais à laisser introduire d'autre siège que son fauteuil, dans la crainte que les sentiments de respect qu'elle inspirait ne fussent pas pour contraindre les princes et les seigneurs en visite à rester debout en sa présence. C'était même une sorte de grâce qu'elle accordait au roi quand il y venait, que de lui faire apporter une chaise. On l'a vue préférer recevoir debout les princes du sang, ne pouvant s'asseoir devant eux, plutôt que de leur offrir une chaise.

La cour haussait les épaules à ces apparences, mais le roi y était pris et la marquise ne demandait pas autre chose.

M^{me} de Pompadour devait aux ressources inépuisables et à la mobilité de son esprit, prompt à prendre toutes les formes, cette souplesse dont j'ai dit qu'elle faisait, pour ainsi dire, le fond de son caractère. Elle était, mais dans l'acception favorable du mot, un véritable caméléon, se montrant si facilement traitable et complaisante qu'on ne peut expliquer que par une inconcevable aptitude à se contrefaire, le ton impérieux qu'elle affectait quelquefois, sans doute avec les courtisans dont la bassesse ne pouvait manquer de soulever son mépris et son indignation; de ceux enfin de qui elle disait : « je suis honteuse d'avoir servi des hommes médiocres qui n'ont su faire que des révérences. »

1. Elle était en pourparlers avec un agent du roi de Prusse pour acheter la principauté de Neuchâtel au prix de 300,000 livres, lorsqu'on lui fit sentir qu'une pareille transaction coïncidant avec les désastres de Rosbach ne manquerait pas de faire dire à ses détracteurs et au peuple qu'elle fournissait de l'argent à l'ennemi contre sa patrie.

Elle n'eut pas de plus grande occasion de triompher par la valeur de son esprit — quoiqu'elle manquât essentiellement de tact — que dans ses relations avec la reine, en qualité de dame du palais. C'est effectivement un problème psychologique à résoudre, que d'expliquer comment elle parvint en très-peu de temps à se faire accepter par son auguste et pieuse souveraine, au point qu'elle devint presque sa favorite. Elle l'applaudissait dans tout ce qu'elle disait, affectait d'entrer, comme par une inspiration spontanée, dans sa façon de penser, caressait au besoin ses habitudes de dévotion, s'intéressait à des détails de sacristie avec le même entrain qu'elle mettait ailleurs à dire des anecdotes scandaleuses au roi, et parvenait, en fin de compte, à l'amener, par des manœuvres insidieuses, à la seconder dans l'accomplissement de ses vues les plus ambitieuses et les plus souterraines.

Seule, parmi les maîtresses qui se succédèrent dans le cœur du roi, M^{me} de Pompadour sut concilier les devoirs et les bizarres alternatives de sa double charge, et réussit à éviter vis-à-vis de la reine les hauteurs déplacées de M^{me} de Châteauroux et les humilités obséquieuses de M^{me} de Mailly. Aussi Marie Leckzinska n'eut-elle jamais la pensée de décocher à son adresse un de ces traits empoisonnés, vengeance spirituelle de l'épouse offensée qu'elle n'épargnait pas aux devancières de la marquise. Un jour entre autres, M^{me} de Mailly, conviée par le roi à un petit Marly pendant sa semaine de service, ayant sollicité la permission de s'absenter, la reine lui répondit de son ton de dévote le plus aigre-doux : « Allez, Madame, vous êtes la maîtresse ; » compliment à double face qui mit la pauvre comtesse aux abois et la cour en gaieté pendant huit jours.

L'histoire a enregistré plusieurs grands désastres dont la France a le droit de faire remonter l'origine aux caprices ou à l'irréflexion de M^{me} de Pompadour. Ces faits sortent des limites de cette notice, mais je ne puis m'empêcher de remarquer que ce serait une erreur de croire qu'elle arrêta par prédilection sa pensée sur les sujets sérieux et les questions d'État. C'était là, par malheur, une des nécessités de sa position. Elle la subissait par calcul, ou par raison, mais se hâtait de la répudier quand la crise était passée. Voici un curieux exemple et très-concluant de l'empressement qu'elle mettait à revenir à ses intérêts naturels et féminins : M^{me} de Lutzelbourg, la même qui fut en correspondance avec Voltaire, lui écrivit une longue lettre à l'occasion du gain de la bataille de Lawfeld. Elle lui répondit en ces termes :

« Assurément, ma cher grand'femme j'ai été enchantée de la victoire que le roi a remportée sur ses ennemis et j'en recois votre compliment avec satisfaction.

« Ce n'est pas des nankins peints que je désire, mais si vous trouvez des gourgourans d'une couleur pour faire des rideaux de meubles, soit en jaune et blanc, cramoisi, vert ou bleu, cela a plus de résistance que le taffetas. Si vous trouvez encore de ces bazins, je ne serais pas fâchée d'en avoir deux ou trois cents aunes pour des lits de garde-robe. »

Cette facilité avec laquelle elle redevenait exclusivement femme, après ces excursions obligatoires dans le monde des affaires est du reste une de ses grandes qualités; car elle avait assez profondément étudié l'histoire et la diplomatie pour que rien ne lui fût étranger de ce qui intéressait les relations de la France avec les autres puissances. Elle avait parfois sur ces matières des jugements sains et entremêlait ses conversations politiques de traits et d'anecdotes qui leur donnaient un charme particulier.

Cela explique l'état que faisaient d'elle, malgré leurs griefs, des hommes tels que MM. d'Argenson, de Paulmy, le maréchal de Saxe, le duc de Nivernois et tant d'autres.

Abandonnée à ses penchants natifs, M^{me} de Pompadour se livrait invinciblement au plaisir qu'elle aimait par goût et même par raisonnement. Elle affirmait que le contentement rend meilleur, et faisait tout son possible pour s'améliorer dans ce sens.

Quand elle voyait le roi triste et qu'une méchante disposition d'esprit ne lui permettait pas d'entrer elle-même en veine de gaieté pour conjurer de son propre fond ce malheur qu'elle redoutait plus que tout au monde, fût-ce même une complication politique ou administrative, elle avait recours à Géliotte, qu'elle avait surnommé le *Divin*, et le faisait improviser un petit concert. Elle chantait avec lui, forçait le roi à prendre une partie, et lorsqu'elle le voyait rire aux éclats de quelque fausse note ou d'une détonation malencontreuse, elle se persuadait volontiers qu'elle venait de sauver l'État. « Le roi rit, la France est heureuse, grâce à vous Géliotte, » disait-elle, et naturellement le ténor s'en allait avec la conscience qu'il était le premier homme d'État du royaume.

De tous les plaisirs, ceux qui naissent des jeux de l'esprit lui plaisaient particulièrement. Elle ne dédaignait pas d'aller les chercher partout où ils pouvaient s'offrir à elle dans leur plus vive indépendance.

« Il y a demain bal masqué à l'Opéra, j'ai presque envie d'y aller et de vous prendre en passant, écrit-elle à une amie; je m'habillerai en marmotte, et nous ferons enrager les hommes. »

Elle disait souvent que la véritable politesse consiste à être aimable, et quiconque l'ennuyait était un rustre. Cela l'amenait à dire que « souvent il n'y a pas de plus mauvaise compagnie que la bonne compagnie. »

M^{me} de Pompadour faisait un cas infini de la beauté. Elle pensait que l'amour et même le désir sont les grands inspireurs des belles actions, et comme elle avait de la lecture, elle rappelait avec complaisance que les anciens Germains trouvaient quelque chose de divin dans une belle femme, et elle ajoutait : « La grandeur de Dieu brille avec plus d'éclat sur un beau visage que dans le cerveau de Newton. »

Elle avait cuirassé sa beauté d'esprit et de savoir, aussi ne redoutait-elle jamais le voisinage des jolies femmes. Elle choisissait les beautés les mieux accréditées pour former sa petite cour, et ses meilleures amies étaient charmantes. Apprenant un jour que M^{me} de Brézé se faisait peindre, elle lui écrivit : « Vanloo est inimitable pour la ressemblance ; mais, ma chère, dites-lui de ma part de ne pas oublier ces deux petites fossettes qui vous font le souris si aimable, ni ces yeux touchants qui disent si bien : je vous aime. »

Voilà bien des qualités et des plus dignes d'être prisées ; on prêtait aussi à M^{me} de Pompadour beaucoup de défauts. Souvent prodigue à l'excès, elle était parfois d'une avarice honteuse. Elle se vengeait de ses condescendances par des vanités puériles, et l'on accusait son cœur de ne jamais guère être ouvert aux impressions de la nature. On alla jusqu'à dire qu'elle n'avait été sensible à la perte de mademoiselle Alexandrine, sa fille, — qu'elle avait eue la première année de son mariage avec M. Le Normand d'Étiolles, — qu'autant que l'exigeait la déconvenue d'une alliance manquée avec la maison de Nassau ; mais à étudier les nuances de son caractère et mille petits détails de sa vie, je tiens cette assertion pour pure calomnie.

Il est un trait beaucoup plus vrai du caractère de M^{me} de Pompadour, trait assez curieux à constater en présence des souvenirs d'élégance et de bon goût dont son nom seul semble être synonyme ; c'est qu'elle avait conservé dans ses manières de pitoyables habitudes, vestiges indélébiles d'une basse extraction, d'une éducation relâchée jointe au laisser aller d'une sensualité trop impérieuse pour s'observer. C'est d'ailleurs cette sensualité même, développée par un esprit vif et délicat, par une imagination ardente, qui eut le don d'engendrer en M^{me} de Pompadour le goût artistique, base fondamentale de sa supériorité et cause première de ses succès.

Des notes précieuses qui me sont tombées sous les yeux donnent de singuliers détails sur certaines particularités individuelles de son portrait physique et moral.

M^{me} de Pompadour avait le ton bourgeois ; ses mouvements, sa tenue, ses habitudes de corps sentaient même la grisette ; elle eut la bonne foi de

l'avouer elle-même à Quesnay, son médecin, à l'abbé Bayle, son confident, et à Voltaire. Celui-ci l'en plaisanta même publiquement, un jour qu'assis à table à côté d'elle et impatienté de la voir se barbouiller de sauce et se pourlécher en mangeant une caille qu'elle trouvait *grassouillette*, s'écria sur ce mot :

Grassouillette, entre nous me semble un peu caillette.
Je vous le dis tout bas, belle Pompadourette.

Laujon, témoin du fait, l'a rapporté dans ses anecdotes.

Les intempérances de manières de M^{me} de Pompadour choquaient souvent le roi, qui la voyait constamment dans la plus étroite intimité, et qui était, lui, si parfait, si délicat, si incomparablement gentilhomme dans toutes ses habitudes.

Tant qu'elle fut jeune et jolie, tant qu'elle accompagna d'un frais sourire et d'une moue mutine et piquante ses petites incongruités, le roi les prit en patience; mais avec l'âge et les flétrissures qui l'accompagnent, elles lui devinrent presque insupportables. Parfois, à table, quand il l'entendait enfourner bruyamment à pleines cuillers son potage et sa crème, ou humer avec de longs glouglous un mets exquis ou un fruit juteux, il lui arrivait de se lever et de quitter la partie. Il s'écriait alors avec dépit : « C'est une éducation à faire ! » Puis, après quelques tours de salon, la marquise dardait certain regard, lançait certain mot qui ramenait la sérénité sur le front royal, et l'amant oubliant bon ton, couronne, étiquette, oubliant tout, se rasseyait en murmurant : « Oui, mais dans une éducation bien faite je n'aurais pas trouvé les autres agréments de celle-ci ; » car M. d'Argenson nous a appris que M^{me} de Pompadour avait pour le roi des audaces d'affection que les femmes bien élevées auxquelles il avait précédemment donné son cœur ne pouvaient pas même soupçonner. Je m'arrête ici, car s'il fallait suivre jusqu'au bout les historiens de M^{me} de Pompadour, entre autres M. d'Argenson qui tenait note, année par année, des changements survenus en elle, on devrait renoncer à rallumer sur son front l'auréole de gloire qu'on y vit incontestablement briller pendant quinze ans. Pour donner une idée de ce qu'elle était devenue vers l'âge de quarante ans, il suffira de transcrire le dernier croquis tracé d'après elle par l'ancien ministre :

« M^{me} de Pompadour commence à réunir tout ce qu'il faut pour paraître une méchante femme. Sa maigreur extrême, son teint plombé, gras, luisant et livide, semblent être des avis qu'elle reçoit de la nature que la machine est usée et se décompose. Cela la rend méchante, inquiète

dans la société, difficile dans le service, et plus exigeante dans les hommages qu'elle attend qu'on lui rende. »

Étant ainsi posé, ce qu'on a pu retrouver d'authentique pour indiquer à grands traits le portrait moral de M^{me} de Pompadour, il est temps d'entrer dans le détail des faits qui ont assis son influence sur les arts et de déterminer la part qu'elle a prise à leur développement.

Le goût des arts et de tout ce qui s'y rattache était inné chez M^{me} de Pompadour, et la nature, prodigue envers elle de ses dons les plus précieux, la pourvut à l'excès des facultés propres à en faciliter l'usage : sens impressionnables, organes souples et délicats, esprit vif, imagination féconde, intelligence ouverte. Elle pouvait et elle sut devenir apte à tout, et on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de ses dispositions merveilleuses ou du parti qu'elle eut la volonté d'en tirer, à force d'étude et de persistance. J'ai dit que, jeune fille, elle avait eu l'avantage de s'ouvrir par ses talents naissants les cercles les plus littéraires de Paris et d'y régner en souveraine ; jeune femme, et devenue riche par son mariage avec M. d'Étiolles, elle profita de ses conquêtes pour tenir à son tour bureau d'esprit ; mais dans les premiers temps, songeant avec orgueil qu'elle appartenait par profession aux arts du dessin, elle s'entoura de préférence, des peintres, des sculpteurs et des architectes dont elle admirait les ouvrages avec une sorte de passion fiévreuse. Aussi quand une fortune toute royale lui fut dévolue en échange de son honneur d'honnête femme, n'eut-elle rien de plus pressé que de se procurer à profusion les jouissances artistiques longtemps caressées dans ses rêves, entrevues dans la conversation de ses artistes de prédilection, et dont le talent de ces derniers, facile à répondre même aux caprices d'une fée, lui promettait une réalisation splendide.

Si quelque considération d'un ordre élevé peut faire oublier ou du moins atténuer les fautes d'une femme qui s'est mise audacieusement en révolte contre les sentiments de pudeur de son sexe et les devoirs du mariage, il n'en est pas de plus légitime que celle qui s'appuie sur un libéral et généreux emploi d'un pouvoir même usurpé et d'une situation si compromettante.

M. Jules Dumesnil, le savant historien des amateurs italiens et français a pris la peine de dépouiller le livre des dépenses de M^{me} de Pompadour, publié sur le manuscrit original par M. Leroy, bibliothécaire de la ville de Versailles, et il y a trouvé les noms des artistes qu'elle a fait travailler sur ses plans, inspirés de ses conceptions personnelles, toujours originales, souvent élégantes et parfois exquises. La plupart de ces noms, que j'ai déjà réunis dans la première partie de cette notice, sont précisément

ceux dont l'ensemble forme, dans l'histoire de l'art français, l'école désignée sous le nom de Pompadour.

Ce relevé de dépenses porte pour les six années comprises entre 1748 et 1754 seulement, une somme de 2,983,047 livres distribuée à ces différents artistes en paiement de travaux de décoration dans son château de Bellevue, abstraction faite de ceux des autres maisons de plaisance, du prix des tableaux de cabinet, des dessins de portefeuille, des pierres gravées par Guay, s'élevant seules à 400,000 livres, — payées dans le même laps de temps. Il est bon de noter qu'après une pareille dépense l'insatiable favorite écrivait à son amie, M^{me} de Lutzelbourg¹ : « Sa Majesté a fait trois voyages à Bellevue. La maison quoique pas bien grande est charmante et commode, *sans nulle espèce de magnificence.* »

Tout cela constitue sans doute une protection efficace et un encouragement sérieux.

La fortune de M^{me} de Pompadour fut considérable dès les commencements de sa faveur. Elle eut d'abord un viager de 200,000 livres attribué au marquisat de Pompadour et plusieurs terres d'un bon rapport, telles que Crécy et Ménars; mais outre que ses maisons de plaisance absorbaient et au delà les revenus des terres y annexées, sa pension, à peine proportionnée aux besoins de sa maison, n'aurait pu subvenir aux dépenses artistiques pour lesquelles elle se sentait tant de propension, si en 1747 elle n'avait obtenu du roi l'autorisation de disposer à son gré de bons sur le trésor. Ces bons portaient seulement la signature du roi, sans indiquer le genre de service auquel ils étaient affectés. Elle atteignit ainsi son but, qui était de puiser en liberté dans le trésor royal, afin de récompenser richement ceux qui l'amusaient ou la servaient. Le marquis d'Argenson nous fournit des documents curieux sur la manière dont elle payait les services qui l'agréaient. « Le 12 mai 1749, elle fit donner 1000 écus de pension à Migeon, ébéniste du faubourg Saint-Antoine, pour lui avoir fait une belle chaise percée, et 4000 livres de pension au sellier Lafontaine, pour lui avoir construit une belle berline. »

Il est plus facile de se faire une idée de l'énormité des sommes dont elle disposait ainsi, sans autre règle que son caprice, que d'établir par des chiffres l'importance de son budget annuel. Le peuple pressuré voyait avec effroi poindre à l'horizon les indices précurseurs d'une ruine prochaine, mais la marquise s'en inquiétait peu, répondant imperturbablement aux esprits timorés qui lui montraient l'abîme entr'ouvert, que plus l'État dépensait et plus la circulation du numéraire enrichissait la

1. Lettres publiées par la Société des bibliophiles français.

France. Malgré ce qu'il y avait de spécieux dans cette doctrine, l'opinion publique la contraignit plus d'une fois à s'en départir. Je lis dans une de ses lettres à M^{me} de Lutzelbourg. « Les spectacles de Versailles n'ont pas recommencé (janvier 1751), le roi veut diminuer sa dépense dans toutes les parties; quoique celle-là soit peu considérable, le public croyant qu'elle l'est, j'ai voulu en ménager l'opinion et montrer l'exemple. »

Puisque nous en sommes à l'énumération des biens de la marquise de Pompadour, c'est le cas de rappeler quelques-unes des grandes propriétés qu'on lui donna ou dont elle fit elle-même l'acquisition; cela rentre en tous points dans l'histoire de son influence, car il n'en est pas une qui ne devînt pour elle le motif d'un immense déploiement de luxe et l'occasion de nombreuses commandes d'objets d'art.

Le roi lui fit présent, en l'espace de quelques années, de Choisy, de la Muette, d'un hôtel à Fontainebleau ¹, d'un autre hôtel à Versailles ², des terrains où elle fit bâtir le château de Meudon; — 1,500 ouvriers y furent employés pendant les années 1749 et 1750, — la jolie guinguette de M. Dupin de Francœil, à Montretout, qu'elle ne voulut jamais appeler que *Tretout* à cause des quolibets ou *poissonnades*, — comme on disait des épigrammes lancées contre elle, — auxquels ce nom malencontreux donna lieu. (Elle s'en dégoûta bien vite : « J'ai abandonné Tretout, et acheté à la place La Celle, petit château assez joli, » écrit-elle en 1748 ³. Bellevue, qui engloutit tant d'argent, et partagea avec Choisy ses prédilections. Les premiers jours qu'on alla à Bellevue, les cheminées fumaient, c'était en février 1748. Il y avait au bas des jardins une petite maison séparée par un mur mitoyen; on l'acheta séance tenante, et on y alla souper. Cela s'appelait le *Taudis*. Je laisse à deviner les poissonnades qu'on fit là-dessus; le roi en eut sa bonne part; mais il s'était bien amusé.

Comme le petit hôtel de Versailles était trop loin des appartements du roi, celui-ci songea à installer la marquise dans le château même; cela se fit en 1750, ainsi qu'elle l'apprend elle-même à son amie de Lutzelbourg : « Le roi m'a donné le logement de M. et M^{me} de Penthievre, qui me sera très-commode. Ils passent dans celui de M^{me} la comtesse de Toulouse, qui en garde une petite partie pour venir voir le roi les soirs. Ils sont tous très-contents, et moi aussi; c'est par conséquent une chose agréable. »

En 1748, M^{me} de Pompadour acheta l'hôtel d'Évreux pour 800,000 livres.

« Il faut bien, écrit-elle, que j'aie une maison dans Paris, mais je vais

1. Le premier, à gauche, après la pyramide, à l'entrée de la ville.

2. Actuellement hôtel des Réservoirs, près de la Préfecture.

3. A M^{me} de Lutzelbourg.

la faire abattre et en bâtir une autre plus à mon goût. On se moque de la folie de bâtir ; pour moi, j'approuve fort cette prétendue folie qui donne du pain à tant de malheureux. Mon plaisir n'est pas de contempler de l'or dans mes coffres, mais de le répandre. Je suis sûre que vous pensez comme moi : aimons-nous toujours et méprisons la bassesse et l'envie. » Ces derniers mots ne sont pas mis là sans raison : soit indignation de voir le palais d'un prince du sang entre les mains de la maîtresse du roi, soit pour tout autre motif, le peuple vociféra ; les chansons, les épigrammes, les inscriptions ordurières allèrent leur train, et la marquise en souffrit beaucoup. Pendant une nuit, on effaça les mots : *hôtel de Pompadour*, inscrit sur le portail, et on les remplaça par ceux-ci : *Regiæ meretricis Aedes*. Plus tard (1754), M^{me} de Pompadour avait pris un grand terrain sur les Champs-Élysées pour se faire un potager, mais on murmura parce que cela retranchait sur les promenades : elle le fit remettre *en marais* comme il était auparavant.

Dans le même temps, M^{me} de Pompadour fit une acquisition d'un genre bien différent : M^{me} de La Trémouille lui céda une sépulture de famille aux Capucines de la place Vendôme ¹, et elle s'empressa d'y faire transporter le corps de M^{me} Poisson, sa mère ; ce qui fit dire à M^{me} la princesse de Talmont, tante de la reine : « Les petites arêtes de Poisson doivent être bien étonnées de se trouver à côté des os de La Trémouille. »

Enfin, elle acheta le château du Val, près Saint-Germain, pour en faire cadeau à sa bonne amie M^{me} de Brancas.

La fortune publique, épuisée par tant de dépenses, ne pouvait plus fournir à des besoins sans cesse renaissants, M^{me} de Pompadour s'endetta ; on lit dans une lettre de 1758 : « Je vous remercie de vos étoffes, je suis dans la réforme et d'une sagesse qui me surprend moi-même : j'ai vendu mon nœud de diamants pour payer des dettes, cela n'est-il pas beau ? »

Cela était encore plus beau qu'elle ne le disait, car elle oubliait d'apprendre à M^{me} de Lutzelbourg que ces dettes avaient été contractées pour la construction d'un hôpital à Crécy. Le joaillier Rambaud lui paya 480,000 livres le nœud de diamants dont il est ici question ; elle ne perdit guère dessus que 200,000 livres.

4. On y enterra M^{me} de Pompadour en 1764. M. de Marigny avait demandé qu'une oraison funèbre donnât plus de solennité à la cérémonie. La tâche était délicate. Voici comment le religieux, chargé de la prononcer, s'en acquitta : « Je reçois le corps de très-haute et puissante dame, M^{me} la marquise de Pompadour, dame du palais de la reine. Elle était à l'école de toutes les vertus ; car la reine, modèle de bonté, de piété, de modestie, d'indulgence, n'a pu que lui donner l'exemple d'une vie édifiante, etc. »

Cependant M^{me} de Pompadour ne laissait échapper aucune occasion de mettre sous sa dépendance tout ce qui pouvait se rattacher aux arts par le maniement et l'administration des grands travaux de l'État. Il est juste de dire que ses vues ne manquaient pas de l'apparence d'une certaine élévation ; mais elle avait surtout une activité dévorante qui, s'appliquant en même temps à cent objets divers, donnait l'idée d'une magnificence dont rien n'approche. Elle avait l'ambition de marquer son passage par des institutions et des monuments qui pussent porter son nom jusque dans la postérité ; on aurait dit qu'elle voulait regagner en gloire ce qu'elle avait perdu en considération. Elle songea donc à son frère pour lui donner les Bâtimens et la direction générale des arts, en survivance de M. Lenormand de Tournehem. Elle était sûre de le dominer et de conduire elle-même les affaires sous le nom de ce pauvre Vandières, qui était le très-humble serviteur de sa sœur. Pourtant M^{me} de Pompadour ne craignait rien tant que d'avoir un instrument incomplet et inutile. De même qu'on élevait les princes, par une éducation spéciale, pour les grandes charges de l'État, elle fit donner à M. de Vandières une éducation rapide mais variée dans toutes les branches de connaissances qui ont rapport aux arts. Elle l'envoya en Italie, accompagné d'une longue suite de professeurs, d'historiographes, de dessinateurs ayant pour mission de lui faire discerner les belles choses, de lui indiquer celles qu'il serait possible d'approprier au goût de la France, et de lui inculquer, avec des notions exactes sur l'histoire de l'art, les grands principes sur lesquels il repose, et dont la possession constitue le goût. Cochin, peintre, Soufflot, architecte et l'abbé Leblanc, historiographe des Bâtimens, furent chargés de diriger le voyage, et servirent de gouverneur au futur marquis de Marigny.

En supposant que M^{me} de Pompadour n'ait pas eu pour but secret, en donnant à Vandières la surintendance des Bâtimens, de se réserver la haute main pour l'initiative comme pour la solution dans toutes les questions relatives aux arts, et même dans cette hypothèse, il faut convenir qu'elle ne pouvait prendre une mesure plus digne d'éloges et qui méritât plus que ce voyage d'étude dans la terre classique des arts, d'être admise en principe et renouvelée dans l'avenir. On y trouve encore une preuve de l'utilité des efforts de la marquise en comparant les grandes idées qu'elle avait sur le progrès des arts et l'importance qu'elle y attachait, au peu d'état qu'en faisaient alors des personnages éminents et distingués par le cœur autant que par l'intelligence. Ainsi, par exemple, M. Voyer d'Argenson lui-même, le ministre le plus éclairé, l'esprit le plus libéral et le plus progressif qui ait influé dans les conseils du roi Louis XV, ne voyait dans ce voyage, dont le marquis de Marigny retira tant de fruit, qu'une folle

explosion de vanité et une odieuse dilapidation des deniers publics, — l'expression est consignée tout au long dans son journal.

Une des branches de luxe qui attira particulièrement l'attention de M^{me} de Pompadour fut la fabrication de la porcelaine. Avant qu'elle s'en occupât, la France était sous ce rapport exclusivement tributaire de la Saxe et de la Chine. La marquise trouva ridicule que, dans un pays qui primait déjà les autres par le bon goût et par le talent de ses artistes, on fût à la merci de l'étranger pour des produits ressortant essentiellement des spéculations de l'art et du bon goût ; elle sentit combien il serait digne de la France d'avoir une manufacture de porcelaine de haut style, comme elle avait déjà les Gobelins et la Savonnerie. Le roi favorisa ce projet : on appela des chimistes pour étudier et perfectionner les pâtes, ce furent Macquer, de Milly, de Montigny, Hellot ; des peintres de fleurs et de paysage pour l'ornement des pièces — ils furent placés sous la direction de Bachelier, à qui l'on doit aussi l'introduction du dessin industriel, — et des sculpteurs pour ordonner le choix des formes et la composition.

Tous les arts à l'envi s'unirent pour créer celui-ci, et la manufacture royale, placée d'abord à Vincennes dans l'établissement des frères Dubois, sous la protection immédiate du roi, qui en avait des actions, et transportée plus tard à Sèvres, dans l'ancien château de Lulli, produisit, selon M. J. Dumesnil, son premier morceau de pâte tendre en 1754.

Cette création eut une véritable importance et décida de l'avenir de cette industrie en France. Les effets s'en firent même remarquer presque immédiatement, car ils répondaient à un besoin réel, puisque l'importation des porcelaines de Saxe et de Chine s'élevait annuellement à plus d'un million de livres. Cela n'empêcha pas la routine et la malveillance de chercher à entraver cette industrie naissante, sous prétexte que la porcelaine de Sèvres, peut-être plus élégante que celle de Saxe, coûtait néanmoins beaucoup plus cher. M^{me} de Pompadour tint ferme, elle prôna les produits de Sèvres, en fit de riches cadeaux autour d'elle¹, en fit envoyer au roi de Saxe, comme pour le défier, et cria bien haut

1. Parmi les divers emplois que M^{me} de Pompadour faisait des porcelaines de la manufacture de Sèvres, il en est un qui demeura à l'état de projet, mais qui se rattache à une invention assez bizarre pour mériter qu'on en garde le souvenir. Elle avait imaginé d'établir un refuge pour vingt veuves d'officiers, toutes jeunes et jolies. Elles devaient avoir une loge à l'Opéra, un petit jardin avec pavillon dans un faubourg et chacune pour 40 louis de porcelaine de Sèvres en étrennes ; toute la poterie de leur service devait, en outre, venir de la manufacture. Elles perdaient tout en se remariant, mais les affections leur étaient permises. (*Journal de d'Argenson*, 4756.)

que ce n'était pas être citoyen que de ne pas acheter de cette porcelaine. Elle finit par triompher, et nous savons aujourd'hui rendre une justice tardive à ses efforts, en admirant les chefs-d'œuvre sortis, sous son inspiration, de cette admirable fabrique.

Quelle école heureuse et favorisée du sort que cette école du XVIII^e siècle, dont les œuvres, prenant tant de formes diverses et se renouvelant sans cesse, trouvaient mille prétexte, pour charmer les yeux, en prêtant leur coloris gracieux et leurs aimables compositions à tous les objets usuels de la vie intime.

M^{me} de Pompadour voyait tous les modèles, dictait des sujets à des interprètes dociles, et traçait même d'une main rapide le contour d'un vase ou l'ajustement d'une décoration. Faut-il s'étonner après cela si toutes ces petites merveilles, si abondantes, si diverses, si originales, semblent néanmoins être sorties de la même main ? Il en a été de même pour tout ce qui s'est fait sous l'inspiration de cette femme heureusement douée et irrésistible : tableaux, statues, villas, palais, meubles, bronzes, bijoux, romans, madrigaux, toilettes portent l'empreinte irrécusable de son esprit, de sa gaieté, de sa légèreté, de sa grâce, de sa sensualité et de sa coquetterie. Elle a cherché en toute occasion le plaisir dans l'art et n'a pas cessé d'inciter les artistes qu'elle favorisait à l'y introduire. Tout, autour d'elle, devint souple, facile, agréable à l'œil, enivrant même ; le joli trôna dans tous les genres de composition : l'art Pompadour était créé. On pourrait en fixer la formule à peu près en ces termes : La sensualité érigée en principe et tempérée par le sentimentalisme.

L'influence de la favorite augmentait tous les jours autant sur l'esprit des gens qui l'entouraient, des ministres, des princes et de la cour que sur celui du roi, dont elle avait fini par disposer à volonté, jusqu'à lui persuader qu'il aimait les arts et les lettres, tandis qu'en réalité il n'avait de goût que pour les sensations fugitives qu'ils faisaient naître en lui, comme accessoires de ses plaisirs. Il est vrai que la marquise était si habile mêler voluptueusement les illusions que produisent les arts avec les jouissances plus matérielles dont s'abreuvait Louis XV, qu'aucun divertissement ne pouvait plus plaire au roi s'il n'avait été imaginé et organisé par son incomparable amie.

Il en était de même à la cour : les toilettes, les meubles et le reste n'étaient réputés de bon goût qu'autant que le modèle venait de la marquise. Elle avait le buste admirablement pris ; elle le savait, et ne négligeait rien de ce qui pouvait donner du relief à ses charmes. Elle avait inventé un négligé qui fut aussitôt à la mode ; c'était un habit presque fait en forme de veste turque, serrant le cou et boutonné au défaut du

poignet. Comme il était adapté à l'élévation de la gorge, et qu'il collait sur les hanches, il faisait ressortir avec une grâce incomparable les agréments de sa taille, en prenant l'office de les vouloir cacher. Ces sortes d'élégance chez les femmes de goût sont le suprême de l'art. Ces déshabillés du matin, galants et coquets, furent nommés *Pompadours*; les dentelles mêlées de fleurs pour coiffures étaient des *bouquets à la Pompadour*; les habits bleu ciel, sa couleur de prédilection, étaient à *la Marquise*; les officiers portaient à l'épée des *nœuds Pompadour*, depuis qu'elle avait, en se jouant, chiffonné celui du maréchal de Saxe pour y mettre plus de grâce. Ce fut encore elle qui, choquée de voir représenter, contre toute vérité historique, Andromaque en panier et Camille en prêtintaille, souffla à M^{me} Clairon l'idée de commencer la réforme des habits au théâtre, et s'évertua à l'appuyer.

Peu à peu l'amour du dessin envahit la cour et devint une véritable folie. Tandis que M^{me} de Pompadour grave avec un succès réel, « la reine, dit M. d'Argenson, peint de mauvais tableaux, M^{me} de Modène en fait de grands en chenille; tout le monde peint ou enlumine, c'est l'occupation à la mode. »

Il n'est pas jusqu'au roi qui voulût tenter l'aventure, et il n'eût de cesse qu'on ne lui eût amené la petite Morfil qui servait de modèle à Boucher. Il la trouva « *gentille à croquer* », et essaya de la croquer en Danaé. Cette plaisanterie, très-innocente au fond, servit de prétexte aux méchantes langues, et devint l'origine des bruits qu'on fit courir sur de prétendues complaisances de M^{me} la marquise de Pompadour pour les plaisirs secrets du roi.

On s'étonna longtemps de l'aptitude de cette femme célèbre pour tout ce qui avait rapport aux arts du dessin, et j'ai lu en maint endroit que ses jugements, toujours très-sensés, n'étaient pas de son cru. Elle ne faisait, a-t-on dit et redit, que répéter une leçon apprise en y mêlant le charme d'une élocution abondante et d'un esprit vif et prompt à appliquer ce qu'on lui avait enseigné à ce qu'elle voyait.

On a trop facilement oublié, en publiant de telles assertions, que M^{me} de Pompadour avait pris ses degrés dans l'art, et qu'en parlant dessin elle parlait de sa première profession. Joignez à cela qu'elle aimait avec passion tout ce qui portait l'empreinte du génie d'invention, au point qu'elle s'est accusée un jour d'avoir failli aimer son mari, parce qu'il lui avait fait présent d'une alouette de Vaucanson qui remuait les ailes et pépiait comme un oiseau en vie.

Lorsqu'elle s'ennuyait, ressentait quelque gros chagrin, ou que les malédictions du peuple, soulevées par des désastres attribués à ses

fautes, arrivaient jusqu'à ses oreilles, elle s'enfuyait dans sa galerie, s'y enfermait seule avec ses tableaux de prédilection, se plongeait durant des heures entières dans une muette et délicieuse contemplation, puis s'en revenait dans son boudoir, l'esprit libre de soucis et le cœur joyeux. Elle donnait, d'ailleurs et continuellement, des preuves de ses connaissances en de telles matières. Elle avait le mérite, rare chez une femme envers qui l'adulation était de règle, de ne se faire aucune illusion sur la nature de son talent, non plus que sur l'usage que les femmes du monde doivent faire des beaux-arts. Un sentiment exact de la supériorité des vrais artistes lui dictait ce qu'il fallait penser à cet égard ; aussi disait-elle un jour à la marquise du Saussay qui lui montrait avec complaisance des dessins de fleurs très-prétentieux et trop finis : « Prenez garde, le dessin ne doit être pour nous qu'un amusement, n'en faites pas une occupation. »

Les artistes savaient bien apprécier le mérite de ses remarques, et ils étaient avides de recueillir les mots sensés et pénétrants qu'elle lançait sur son passage en visitant le salon de peinture. Elle trouvait avec beaucoup de bonheur et d'à-propos des formules nettes, spirituelles et originales, pour faire passer galamment un blâme ou ressortir un compliment. Plusieurs peintres tirèrent profit de ses remarques, et Vanloo, lui-même, malgré son assurance et son amour-propre, retoucha plusieurs toiles sur les observations de la marquise. Il ne lui céda pas cependant sur son portrait commencé en 1758 et qui resta plus d'un an inachevé, faute d'entente entre le peintre et son modèle.

M^{me} de Pompadour désirait beaucoup être peinte par Vanloo ; mais elle ne possédait plus la jolie figure qui charma Boucher et Latour et leur inspira deux pages illustres, les deux plus jolis portraits qu'il soit possible de voir. Le pastel fait par Latour plaisait par-dessus tout à la marquise ; elle avait même chargé l'abbé Bayle, son confident, d'aller le redemander à M. d'Étiolles qui le tenait chez lui, et qui répondit sans plus s'émouvoir : « Allez dire à ma femme de venir le reprendre elle-même. » Elle fit toutes sortes de coquetteries à Vanloo pour obtenir qu'il la rajeunît un peu et la flattât tant et plus ; mais Vanloo fut inexorable. « Je ne puis, Madame, lui dit-il, flatter dans mes peintures : elles ressemblent toutes aux originaux : habillez-vous comme il vous plaira, prenez une mine, un air tel que vous voudrez, et je l'imiterai. »

La marquise n'avait, en vérité, rien à redire à cette proposition raisonnable et ne savait quel parti prendre ; enfin elle imagina de se faire peindre en jardinière, au milieu des fleurs, dans un beau jardin, et Vanloo trouva moyen de tirer parti plutôt encore de l'arrangement de la composition que des grâces de la figure.

On trouve une allusion à cette fameuse transaction du portrait, dans une lettre de M^{me} de Pompadour, datée du 6 mai 1759¹. « Vous n'aurez pas encore mon portrait de quelque temps : Vanloo l'habille pour le salon de la Saint-Louis, et je vous prie de croire que ce n'est pas une petite affaire. »

Nous avons vu la marquise de Pompadour à la tête du mouvement des arts de son temps, répandant l'argent et les faveurs sur tous ceux qui s'efforçaient de marcher dans ses voies; nous avons constaté qu'en plusieurs circonstances importantes elle avait secondé d'une manière efficace, l'essor du luxe et le progrès des lumières. Cependant quand on se place au point de vue du beau absolu, on se demande si cet art si coquet, plus gracieusement fouillé que sérieusement approfondi, est bien digne de représenter la pensée d'une grande nation pendant une moitié de siècle?

A cela le critique imbu de l'étude du passé répondra sans doute que l'art Pompadour n'est qu'un art de décadence, un aimable libertinage de l'imagination; mais qu'il était parfaitement à la hauteur des besoins, des idées et, si l'on veut, des préjugés d'une époque de transition.

Maintenant si l'on demande : M^{me} de Pompadour avait-elle du goût, dans l'acception parfaite du mot? le même critique ajoutera : Oui, aux yeux des gens qui placent exclusivement le goût en fait d'art et de luxe dans une sorte de sensualité du regard qui conduit et arrête l'œil, de préférence sur les formes molles et arrondies, gracieuses, parfois bizarres, faisant toujours naître une impression voluptueuse et assez indécise dans l'expression pour laisser de la marge à l'imagination; non, de l'avis de ceux qui font consister le goût dans une tendance absolue de l'âme vers le beau idéal dont l'élément git, pour les connaisseurs, dans les manifestations presque divines de l'antiquité grecque.

Et en effet le goût, à la façon de M^{me} de Pompadour et non soutenu comme il l'est chez elle par de très-grandes qualités naturelles et beaucoup de savoir, est un peu celui de toutes les femmes de complexion amoureuse ou courtisanesque. Elles aiment le joli dont la vue leur cause une agréable titillation, indépendante de toute tension de l'esprit, et un épanouissement voluptueux des sensations.

Il y a peu de femmes douées des aptitudes et des penchants qui font les Diane de Poitiers et les Pompadour, quoique demeurées dans la bonne compagnie, qui, livrées aux inspirations de leur naturel, ne trouvent encore aujourd'hui au bout de leur crayon, les lignes agréables peut-être, mais d'un goût douteux qui constituaient le genre Pompadour.

1. A M^{me} de Lutzelbourg.

Cette conclusion n'enlèvera rien à l'admiration qu'on doit, suivant nous, à l'école dans laquelle on vit briller les noms de Boucher, de Bouchardon, de Chardin, de Coustou, d'Oudry et de Vernet, mais elle mettra les amateurs en garde contre les séductions des sens en matière d'examen d'œuvres d'art, et fera d'autant mieux ressortir la portée du vrai mérite de la Minerve de Bellevue, qu'elle fait valoir le degré de développement et de volonté auquel M^{me} de Pompadour avait dû élever son esprit afin d'atteindre un résultat relativement énorme, dans la situation où elle était et pour le temps où elle a vécu.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

(La fin au prochain numéro.)



HILAIRE LEDRU

DÉTAILS BIOGRAPHIQUES SUR CE DESSINATEUR

Tandis que l'Italie, l'Allemagne, la Belgique et l'Angleterre n'ont point eu de peintres, de dessinateurs de quelque talent, qui n'aient trouvé leurs historiens, dans notre France les nombreuses biographies, publiées ou réimprimées chaque jour à Paris, sont muettes sur beaucoup d'artistes, dont les noms et les œuvres ne méritent pas cet oubli. De ce nombre est Hilaire Ledru. La *Gazette des Beaux-Arts* veut réparer aujourd'hui cet injuste silence, en donnant à ses lecteurs un curieux dessin qui représente M^{lle} Mézières, comédienne du roi de France, et quelques détails biographiques sur l'artiste qui a tracé les traits et le costume si original de cette actrice, sur le papier.

Hilaire Ledru était né en 1769, à Opi, village situé entre Arras et Douai. Il avait pour père un pauvre charpentier, qui trouvait à peine dans son travail de quoi faire subsister sa famille. Aussi Hilaire passait-il une partie de son enfance à garder les troupeaux de ses voisins. — Cette occupation, qui allait à son caractère mélancolique et méditatif, était loin de lui déplaire. Souvent dans un âge avancé, au milieu du bruit et de la civilisation des grandes villes, on l'a entendu regretter l'époque de sa vie où il n'était qu'un simple pasteur. Seul, il apprit à lire, à écrire et à dessiner, en traçant sur le sable avec une baguette, les mots, les objets qui s'offraient à sa vue ou à sa pensée. Armée d'un morceau de charbon, sa main couvrait des portraits de sa famille les murailles blanchies à la chaux de la maison paternelle, et ces dessins grossiers étaient cependant d'une telle vérité, qu'ils faisaient l'admiration de tous ceux qui les voyaient.

M. Delahaye de Grécourt, seigneur d'Opi, eut l'occasion de jeter les yeux sur les essais d'Hilaire Ledru, et fut frappé de ses dispositions. A ses frais, il le plaça à l'école de dessin de Douai, où ses progrès devinrent si rapides, qu'il fut sur-le-champ reconnu pour l'élève le plus fort

de cette école. La fortune alors semblait lui sourire, car au bout de deux ans, M. Delahaye, lui continuant ses bienfaits, l'envoya à Paris. Il y compléta ses études dans l'atelier de Vien, commença à acquérir de la réputation, et à obtenir, en qualité de dessinateur, de véritables succès.

Ses travaux lui offrant la perspective d'exister d'une manière honnête, il revint à Douai pour se marier avec une bonne et gentille jeune fille, Marianne Durand, qu'il aimait depuis son enfance. Leur union fut des plus heureuses. Aussi longtemps que Marianne, qu'il appelait sa petite Providence, vécut, la gêne n'approcha point de leur humble ménage. — Ce fut dans le cours de cette union, qu'il dessina, tant à Paris qu'en province, un grand nombre de charmants portraits à la mine de plomb, qui le firent connaître très-avantageusement, et quelques compositions beaucoup plus importantes.

Parmi ces compositions je me plais à rappeler celle qui a pour titre : *Les Pénibles Adieux*. — Ce sont des portraits aussi, mais formant groupe dans la chambre d'une prison, et représentant un condamné à mort, entouré de sa femme, de ses enfants, qu'il va quitter pour aller à l'échafaud. — Le sujet de ce dessin important intéressait d'autant plus Hilaire Ledru, qu'il était puisé dans une affaire criminelle dont l'un des principaux accusés, l'infortuné Lesurques, avait, comme lui, pris naissance à Douai. Cette affaire est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en rappeler ici les détails. Lesurques fut déclaré coupable, et mourut victime d'une erreur judiciaire. Depuis, son innocence fut reconnue, mais sa famille ne put obtenir sa réhabilitation, malgré les efforts de défenseurs généreux, moins heureux que ne l'avaient été, sous l'ancien régime, Voltaire et Lally Tollendal, car le premier fit réhabiliter Calas, et le second, son père, le gouverneur de Pondichéry.

Les Pénibles Adieux eurent un immense succès, dû à la fois au talent de Ledru et au sujet qu'il avait traité. Les cercles légitimistes, tenant le haut bout de la société sous le directoire, s'obstinèrent à vouloir y trouver une allusion à la séparation de Louis XVI et de sa famille, dans la prison de la tour du Temple. — Ce dessin fut gravé par Desnoyers, auteur de la *Belle Jardinière*, d'après Raphaël. J'ai souvent rencontré la remarquable gravure des *Pénibles Adieux*, dans les maisons du département du Nord.

Hilaire Ledru perdit sa femme, qu'il adorait, et à partir de ce moment le malheur vint fondre sur lui. — Les travaux lui manquèrent, la lithographie ayant pris la place du crayon à la mine de plomb, pour les portraits; et il serait tombé dans la misère la plus profonde, si quelques nobles âmes n'avaient pourvu à son existence. De ce nombre furent le

général Delcambre, son compatriote, et M. de Chateaubriand, qui lui fit obtenir une pension de 600 fr. — Il dut en outre, dans les derniers instants de sa vie, un secours de 1,000 fr. à mon ancien camarade de collège, Martin du Nord, alors ministre du commerce, et depuis garde des sceaux.

Toujours bon, désintéressé, il partageait le peu qu'il avait avec de plus malheureux que lui. Il vivait au jour le jour, dans l'isolement et la gêne; son caractère avait une teinte morose, allant jusqu'à la bizarrerie, et il n'en sortait que pour se livrer à des accès d'un cynisme menteur, auquel succédait le plus profond découragement : « J'ai déjà un pied dans la tombe, disait-il à un ami, quelques jours avant sa mort; tant mieux, car j'ai hâte d'en finir avec la vie, ses misères et ses dégoûts! »

L'excellent docteur Escalier m'a donné une lettre d'Hilaire Ledru peignant on ne saurait mieux l'état de misanthropie dans lequel il était tombé. J'en citerai quelques passages.

Il se plaint d'abord de sa ville natale, à l'occasion d'un tableau qu'il lui a adressé :

« J'irai certainement à Douai, dit-il, et dans un temps le plus rapproché possible. — J'irai embrasser mes rares amis; saluer le très-petit nombre de ceux qui m'ont témoigné de l'intérêt et de la bienveillance. J'irai revoir le village voisin, lieu de ma naissance; mais, croyez-le bien, je ne ferai pas une enjambée pour recevoir la médaille dérisoire qu'on me destine. — J'ai là, dans quelques tiroirs, bien des médailles plus honorables que celle-là; elles ont pu charmer ma jeunesse, mais à l'âge où je suis arrivé, celle qu'on me destine ne serait que burlesque, n'étant pas l'avant-courrière de munificences plus utiles et plus solides. »

Il parle ensuite avec amertume, de la manière dont on juge l'art, en général, au XIX^e siècle, et se livre, à l'égard d'un peintre qui a obtenu, de nos jours, de grands succès de vogue, à une critique, trop acerbe, sans doute, mais dans laquelle il y a une part de vérité :

« *Ma tragédie est faite*, disait Racine, *et je n'ai plus que les vers à écrire*, tant il est certain que les bons esprits ont toujours mis au premier rang le choix d'un sujet, sa distribution, sa marche, sa composition, et l'impression juste qu'on veut communiquer aux spectateurs. — Nos singuliers amis des arts d'aujourd'hui ne tiennent pas compte de cela, et repousseraient le Poussin lui-même, ainsi que le Dominiquin, attendu que ces grands hommes, ne voyant dans l'exécution qu'un moyen de rendre leur pensée, ne s'occupaient principale-



MADemoiselle MÉZIERES, COMÉDIENNE DU ROI

D'après un dessin original de Hilaire Ledru.

« ment que des qualités dont je viens de parler. Ils les considéraient, « avec raison, comme étant les plus nécessaires, les plus rares, les plus « difficiles à acquérir, poétiquement parlant. — Cela est si vrai, que « le seul jeune peintre du moment actuel, auquel je reconnais le mérite « de les chercher, n'a pu encore les trouver qu'à l'*eau-forte*, dans sa « *Jane Gray*; c'est-à-dire, en appelant à son secours le billot, la hache « et le bourreau. — Qu'il n'a pu faire qu'un grossier marchand de bière, « visitant un panier à bouteilles, une figure de Téniers, fort bien peinte « en grand, du lord protecteur d'Angleterre, Cromwell. Et pourquoi « cela? — Parce qu'il n'a pas su répandre sur les traits de son héros, « l'expression, le sentiment de l'ambition, qui ne manque jamais d'une « certaine noblesse, comme toutes les passions vraies, et à cause de l'ha- « bitude du commandement. »

Certes ces idées, la manière dont elles sont exprimées, prouvent qu'Hilaire Ledru était un artiste plein d'intelligence, et sentant vivement la peinture.

Il mourut à Paris, le 2 mai 1840. La Société des Enfants du Nord, dont il était membre, le fit enterrer à ses frais dans le cimetière Montmartre. — On y lisait encore, il y a peu d'années, sur une pierre entourée de fleurs et de verdure, ces simples mots :

« A HILAIRE LEDRU.

« Vivants, réjouissez sa belle âme... croyez ! »

Comme peintre, et surtout comme coloriste, il n'avait rien de remarquable. Son talent résidait dans le dessin, et ce talent était à la fois fin, aimable, correct, expressif, quand la situation l'exigeait, et toujours distingué. C'était à la mine de plomb qu'il exécutait ses compositions, ses portraits, et il savait en tirer un excellent parti. On pourra s'en faire une idée par la pièce que nous reproduisons, et au bas de laquelle Hilaire Ledru a écrit de sa main :

« M^{lle} Mézières, comédienne du roi, jouant les premiers rôles. »

Pendant longtemps, après que l'on m'eut donné ce dessin, j'ai cherché quelques détails sur cette demoiselle Mézières, sans pouvoir en trouver trace. — Ce n'est que dernièrement, dans la correspondance, entre Favart, l'auteur des *Trois Sultanes*, et M. le comte de Durazzo, intendant des spectacles de Vienne, que j'ai rencontré les passages suivants, à propos d'acteurs et d'actrices que cet auteur dramatique était chargé d'engager pour le théâtre de la cour d'Allemagne :

28 août 1703.

« Monseigneur, j'ai vu, il y a quatre ou cinq ans, la demoiselle Mézières dans la troupe de Rouen. — Je l'ai trouvée bonne. — Elle vient de nous écrire pour avoir notre jugement sur des tracasseries d'emploi, une lettre pleine d'esprit, de bon sens, et d'une comédienne qui a fait une étude profonde de son art. »

Même année, 18 septembre.

« J'ai envoyé, le 4 de ce mois, l'engagement à M^{lle} Guérin et à M. Prévost; je compte recevoir leur réponse au commencement de la semaine prochaine. — J'ai écrit aussi à M^{lle} Mézières, sans lui donner l'exclusion; je la prie de ne traiter avec personne avant la fin du mois; ce que j'ai jugé à propos de faire, dans l'appréhension que M^{me} Prévost ne nous échappât aussi. »

Même année, 27 septembre.

« M^{me} Prévost n'a point accepté son engagement; je vais terminer avec M^{lle} Mézières : on n'y perdra pas. »

Même année, 13 octobre.

« Ces artistes demandent des sommes bien rondes pour s'expatrier. La moindre petite cour étrangère accorde 6 et 7,000 francs, tandis que l'on n'en offre que 5,000 à Vienne. — Ce n'est pas le moyen d'avoir la préférence. Prenons garde que M^{lle} Mézières ne nous échappe encore. S'il m'eût été permis de passer les ordres que Votre Excellence m'a donnés, toute difficulté serait déjà levée¹. »

Voilà tout ce qui reste de cette pauvre demoiselle Mézières, qui, selon Favart, était *une personne pleine d'esprit, de bon sens, ayant fait une étude profonde de son art*, et qui parvint à obtenir le titre de comédienne du roi !... Talma avait bien raison de dire que, « *lorsqu'un artiste dramatique cesse de vivre tout s'éteint avec lui...* »

Je finirai cette petite biographie d'Hilaire Ledru, en mentionnant celles de ses productions qui me sont connues :

1° *Les Pénibles Adieux* (Lesurques et sa famille), gravés par Desnoyers;

2° *La Mort de la Marmotte*, exposée en 1799;

3° *Une Querculane*, en 1802;

4° *L'Accordée de village*, tableau offert, en 1825, à la ville de Douai,

1. *Mémoires et Correspondance littéraires et dramatiques de Favart*, t. II; édition de Léopold Collin. Paris, 1808.

et auquel se rattache la lettre écrite au docteur Escalier, dont j'ai donné quelques extraits.

De ses très-nombreux portraits à la mine de plomb, je citerai ceux :

5° Du général Delcambre ;

6° Du comte Merlin, de Douai ;

7° Du comte d'Haubersaert, de la même ville, ancien sénateur, que Napoléon I^{er} avait surnommé *son beau vieillard du nord* ;

8° De Martin du Nord, ancien avocat, garde des sceaux ;

9° De Coyaux, professeur de dessin à Douai ;

10° De M. Piérard, père de l'amateur de peinture distingué, dont la collection de tableaux est admirée de tous ceux qui la visitent à Valenciennes ;

11° De Chateaubriand ;

12° De Dalayrac, le charmant compositeur, dessiné en pied, et tenant à la main sa partition de *Nina ou la Folle par amour*. — Ce portrait, en costume de 1786, d'une ressemblance parfaite, m'appartient, ainsi que ceux :

13° De M^{lle} Mézières ;

14° De Rosalie Levasseur, cantatrice de l'ancienne Académie royale de musique, représentée en buste et de profil ;

15° Du chevalier de Boufflers, qui affectionnait Hilaire Ledru et le recevait souvent chez lui ;

16° De P. Lafont, le célèbre violon, gravé par Lambert jeune, pour le *Dictionnaire des Musiciens* de Fayolle.

Enfin, il a fait les portraits de beaucoup de généraux, entre autres ceux de Bernadotte, Augereau, Kléber, Kellermann, et Moreau.

Hilaire Ledru eut pour amis intimes : Chenard, acteur de l'Opéra-Comique ; Boilly, né à La Bassée, département du Nord, et Desbordes de Douai, tous deux peintres. — Ce dernier était l'oncle de M^{me} Marceline Desbordes-Valmore.

P. HÉDOUIN.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Florence, 5 juillet 1859.

Les sculpteurs que je vous ai cités dans mes précédentes lettres suffiraient à représenter l'art de n'importe quelle époque et de n'importe quel pays plus petit que le nôtre. Mais Florence, le berceau de l'art de la renaissance, devrait être, dans l'opinion du monde civilisé, le siège de l'art contemporain, et certes, s'il ne s'y trouvait pas un plus grand nombre de sculpteurs habiles, nous serions loin de compte. Par bonheur elle possède encore beaucoup d'hommes distingués, dignes de figurer dans cette statistique que je m'efforce de dresser. Je vais tâcher de caractériser leur talent en peu de mots.

Du temps que Ricci, le prédécesseur de Bartolini, professait à notre Académie, M. Émile Santarelli commençait à se former. Fils d'un artiste qui a laissé la réputation d'un bon graveur en camées et médailles, il fut initié à l'art dès ses premières années. Il fit le voyage de Rome, il y étudia l'antique avec intelligence, mais surtout il s'y éprit du faire de Thorwaldsen, qui passait alors pour le sculpteur le plus profond et le plus consommé dans les différentes parties de son art. Et de fait aujourd'hui peu d'artistes possèdent, au même degré que Santarelli, le talent de composer le bas-relief, un des genres qui demandent le plus de science. Mais soit que la nature ne l'eût pas suffisamment doué de cette faculté mystérieuse qui s'appelle le génie, soit que Santarelli soit un exemple de plus de la vérité de cet axiome prononcé par notre grand philosophe Vico : « *Methodus ingeniis obstat, dum consulit facilitati*, » c'est-à-dire le frein salutaire de la méthode arrête l'élan du génie, pendant qu'il lui donne le talent de la mise en œuvre, toujours est-il que la sculpture de Santarelli, œuvre de jugement et de raison, parfois irréprochable de tout point, donne à penser à l'esprit; mais elle laisse le cœur froid : il semble même qu'elle n'en connaisse pas le chemin. Néanmoins par sa science acquise Santarelli est une des gloires de l'art contemporain. C'est d'ailleurs un de ces artistes favorisés de la fortune, qui peuvent exercer leur profession en grands seigneurs, c'est-à-dire qu'il a la liberté d'accepter ou de refuser les travaux, de choisir les sujets selon son cœur et de les exécuter avec cette conscience à laquelle ne peuvent pas toujours atteindre les artistes pressés par le besoin. Son nom vivra dans la postérité à cause de son mérite, et plus encore peut-être à cause d'un magnifique cadeau qu'il aurait, dit-on, l'intention de faire à notre galerie. Depuis un grand nombre d'années il a rassemblé à grands frais une merveilleuse collection de dessins et d'esquisses originales des grands maîtres, dont quelques-uns sont de véritables chefs-d'œuvre.

Ambitieux de la plus noble des gloires, de peur qu'un pareil trésor ne tombe aux mains des commissaires-priseurs, il en veut faire don à notre cité, et grossir ainsi la splendide collection commencée par les Médicis. Puisse-t-il persévérer dans ce généreux dessein !

Un sculpteur, qui se rapproche de Santarelli par ses^d défauts et par ses qualités, mais qui est loin d'égaliser sa science, est M. Aristodème Costoli. Il sait imaginer, combiner, disposer avec goût les différentes parties d'une composition ; il sait draper une figure en maître, et donner aux têtes l'expression. Mais si l'œil admire ses travaux, le cœur reste indifférent : Je sais bien que le successeur de Bartolini dans la chaire de sculpture pourra trouver cette appréciation sévère ; mais la critique, si elle se respecte et si elle veut être respectée, ne doit pas sacrifier la vérité à des considérations humaines. Son principe doit être celui de la justice, *Cuique suum*. L'examen de quelques ouvrages que j'ai vus dans l'atelier de Costoli expliquera ma pensée. Pour exprimer la *Première douleur*, il a représenté une jeune fille assise. Elle vient de lire une lettre où se trouvait la fatale nouvelle qui pour la première fois fait saigner son cœur. Ses bras tombent inertes, ses yeux se tournent vers le ciel, le dernier espoir qui lui reste. L'expression est suffisamment vivante, le dessin correct, les formes agréables ; la pose ne manque pas de grâce, mais la draperie, dans la partie supérieure, est trop visiblement arrangée, elle sent la convention. Il n'en faut pas davantage pour détruire l'harmonie de l'ensemble. Et cependant cet artiste ne sait pas seulement exécuter, il sait sentir ; il a su donner de l'intérêt à un sujet bien vieux et bien souvent traité avant lui. La statue de l'*Innocence* est une jeune fille assise sur une pierre. D'une main elle tient une grappe de raisin, de l'autre elle interrompt les amours de deux tourterelles en en saisissant une par les ailes. On dirait, à voir cet ouvrage, que Costoli appartient à l'école des naturalistes, tant on y lit l'intention de rompre avec la convention et de s'inspirer de la nature. Mais cet air de vérité, de réalisme, a pour cause moins un principe d'esthétique distinctement compris et profondément senti, que l'influence toute-puissante de l'époque. Si l'on considère dans leur ensemble les travaux de Costoli, il devient évident qu'il cherche le prétendu style classique, c'est-à-dire la beauté idéale de la forme, que la critique moderne appelle avec raison le style académique. Le mot idéalisme est encore mal défini ou du moins mal appliqué ; la plupart le confondent avec la convention, et la convention, sous quelque forme qu'elle se révèle, est toujours en défaut. Peu savent comprendre que le véritable idéal consiste à unir par une mystérieuse harmonie la forme au sentiment ; tous deux doivent varier selon la nature du sujet, en sorte que l'art ne soit pas une simple décoration, mais un spectacle agréable qui touche l'âme, et qui, sans lui faire perdre de vue la nature, l'élève dans le monde de l'imagination.

Ces observations que j'ai faites à propos des petits ouvrages de Costoli peuvent s'appliquer à ses œuvres plus importantes. Le monument de M^{me} Catalani, la célèbre artiste, est composé de cette façon : une base oblongue divisée en trois parties ; celle du milieu porte l'épithaphe ; les autres, les armoiries de la famille. Sur la base s'élève un piédestal orné du portrait de la prima donna, en bas-relief. Des deux côtés sont assises deux figures allégoriques, la *Pauvreté*, pour exprimer l'inépuisable charité de M^{me} Catalani vis à vis des pauvres, et l'*Ange de la bienfaisance* occupé à écrire l'éloge de la morte. Au sommet du piédestal apparaît *sainte Cécile*, la patronne des musiciennes. — Certes voilà une œuvre pensée, raisonnée, une composition devant laquelle une académie crierait bravo ! Mais où est la nouveauté, cet inexprimable je ne sais quoi,

faute duquel l'œuvre la plus étudiée ne saurait communiquer aux fibres du spectateur ce frémissement de plaisir, le véritable signe du génie et en même temps la preuve la plus certaine d'un art vivant et fort? Et cependant Costoli, au mépris de sa toge académique, se permet certaines escapades qui, dans le langage de l'école, pourraient se nommer des scandales. Écoutez comment il a traité un sujet grand entre tous. Il y a quelques années, la ville de Gênes voulant élever un monument à Christophe Colomb avait provoqué les sculpteurs les plus habiles à faire preuve de leur talent. Costoli a représenté le grand navigateur debout sur un écueil, levant le voile qui cachait l'Amérique. Il la montre à une autre femme, l'Europe, et près de celle-ci, se tenant par la main, sont assises l'Asie et l'Afrique. Ces quatre figures allégoriques sont placées selon leur position géographique, et l'espace qui sépare l'Europe de l'Amérique indique l'Océan. L'Europe, d'un geste magnifique, tient un sceptre, pendant que son autre main s'appuie sur un livre, symbole de la civilisation. Elle a les yeux fixés sur l'Amérique. Celle-ci, à moitié nue et ornée de plumes, semble animée d'un double sentiment de joie et de crainte. La disposition, les draperies, l'expression de chaque figure accompagnent bien la majestueuse image du héros. Rien de mieux : voilà un sujet médité, composé, philosophique. Mais il n'y a pas là un groupe, ce qui, dans le langage de l'art, signifie une combinaison de parties diverses, complète chacune en ce qui la concerne, mais impossibles à séparer sans que l'ensemble soit détruit. Néanmoins ceux qui savent combien sont grandes et nombreuses les difficultés de réunir en un tout plusieurs figures appelées à exprimer avec simplicité et clarté un sujet compliqué ne peuvent qu'admirer les efforts de Costoli et applaudir à son bon sens; car il a eu l'idée d'exécuter sa composition en petites dimensions : ainsi réduite, elle rappelle ces bronzes élégants que la France nous envoie pour l'ornement de nos salons. Exécutée en grandeur naturelle, ou en proportions colossales, l'œuvre de Costoli eût été un véritable *fiasco*, pour me servir d'une expression vulgaire.

M. Odoardo Fantacchiotti est aussi un fils de l'Académie, comme disent les artistes; mais il est de ceux qui ont rompu les liens académiques, non pour obéir aveuglément à la mode, mais par suite d'une conviction réelle et d'un sentiment naturel. Sans tomber dans l'empirisme, il s'inspire toujours de la nature, mais il l'ennoblit toujours, et il communique à l'œuvre de ses mains cet attrait magique qui naît de la conscience, et en même temps du sentiment de l'art. Le mois dernier je vous ai parlé de deux de ses ouvrages qui font courir à son atelier la foule des curieux. Me voici forcé d'y revenir, mais je veux auparavant vous donner une idée de ses autres travaux les plus importants. Dans *le Massacre des Innocents*, il a représenté une mère, un genou en terre, soutenant sur l'autre et retenant de son bras le corps de son enfant; la main qu'elle porte à son front, les yeux tournés vers le ciel, lui donnent l'air d'une femme rendue folle par l'excès de la douleur. L'enfant, dont la pose est toute gracieuse, a bien l'apparence d'un cadavre. On retrouve dans la mère quelque ressouvenir des formes de la Niobé, mais l'expression est plus ardente. Ne vous scandalisez pas, si en parlant d'un sculpteur moderne, j'ose rappeler un des chefs-d'œuvre de l'antiquité; j'ai l'habitude d'écrire ce que je sens. Et notez bien que peut-être Fantacchiotti n'a pas eu l'intention de ressembler à cette merveille de l'art grec. Je sais qu'il a eu la bonne fortune de s'inspirer d'un modèle, non d'un de ces modèles payés qui posent par habitude, sans comprendre le mouvement ni ce qu'il doit exprimer, mais d'une femme d'esprit, admirablement belle, qui s'est identifiée avec la pensée de l'artiste. C'est pourquoi celui-ci a pu emprunter à la nature réelle la vie dont il a animé le marbre, le rayon de beauté avec lequel il a

vivifié son idée. Les vêtements, largement drapés, rappellent la manière de Raphaël. Si je nomme un peintre, c'est que rarement les sculpteurs du xvi^e siècle ont su draper avec goût; cette opinion fera bondir sans doute les adorateurs aveugles du passé, mais je la crois vraie, et c'est pourquoi je l'écris sans peur. J'insiste, parce que la composition de la draperie en sculpture est chose de la plus grande importance, et d'autant plus que jusqu'à ces dernières années on avait adopté ce principe, que les draperies dans une statue sont presque toujours de reste, et souvent un obstacle à montrer la beauté des formes. On s'appuyait sur l'exemple des Grecs, qui avaient l'habitude d'habiller leurs figures d'étoffes mouillées. Mais c'était là une conséquence générale, dédaite d'exemples particuliers, et absolument fausse. — Fantacchiotti sait le grand avantage qu'un sculpteur peut tirer d'un parti pris de draperie heureusement trouvé, composé avec intelligence et exécuté avec grâce; la draperie est de sa part l'objet d'une étude toute spéciale.

Voyez en effet le monument funèbre de M^{me} Speñce, dont je vous ai déjà touché un mot. Les draperies en sont superbes, et la solennité du sujet n'empêche pas qu'elles n'attirent le regard. Je ne vous dirai qu'une chose de ce grand ouvrage de Fantacchiotti, c'est qu'il ressemble au monument funèbre du célèbre graveur Raphaël Morghen, monument sculpté il y a longtemps par le même Fantacchiotti dans l'église de Santa-Croce. Tous deux montrent que l'artiste a voulu suivre l'exemple de l'époque la plus glorieuse pour les arts du dessin. A ce sujet, permettez-moi quelques courtes observations dont les artistes qui admirent la Renaissance, au point d'imiter ses défauts, pourraient tirer un certain fruit. Le but des monuments funèbres est de rappeler à l'esprit des vivants le souvenir des morts dont ils renferment les cendres. Le monument doit donc exprimer, non pas l'idée de la mort, mais l'idée de la vie; je veux dire qu'il faut, en quelque sorte, évoquer dans l'imagination du spectateur l'image vivante du défunt. Si le mort est un de ces êtres qui ont droit à la reconnaissance, le monument devient semblable à une page où s'écrit leur histoire, ou tout au moins le fait le plus caractéristique de leur vie. Si le mort est un héros, un grand guerrier, un législateur, un poète, alors le monument devient une apothéose.

A cose forti il forte animo accendono
L'urne dei forti,

a dit notre grand poète Foscolo, ou, en d'autres termes, un monument sépulcral qui célèbre la gloire d'un mort illustre, et qui le présente aux yeux d'autrui dans tout l'idéal de son existence, est une grande leçon pour les vivants. C'est pourquoi les artistes que l'on voit représenter sur un tombeau le cadavre du personnage qui y est renfermé, manquent au véritable esprit de l'art, et si ce personnage a été un homme illustre, ils commettent une grave erreur. Il semble qu'en représentant un cadavre, l'artiste n'ait d'autre but que de montrer à l'extérieur ce qui est caché dans la tombe, chose vraie, mais laide, et ce qui est laid, en fait d'art, doit s'éviter avec autant de soin que ce qui est obscène. Mais, dira quelqu'un, les artistes de la grande époque de l'art italien n'ont-ils pas représenté aussi des morts sur les tombes? Notre belle cathédrale n'est-elle pas pavée de pierres où se voient figurés en bas-reliefs les morts qu'elles recouvrent? — Sans doute, répondrai-je; mais au moyen âge le sentiment religieux dominait à un tel point, que tout autre sentiment humain, de quelque nature qu'il fût, lui était nécessairement subordonné. Les hommes attendaient dans une conviction profonde, ou, ce qui est plus encore, dans une entière simplicité de foi, la fin du monde. Les astrologues la prédisaient; les moines la prêchaient; les peuples la sentaient peser sur leurs épaules.

Les quatre fins dernières, comme on dit en théologie, et surtout la pensée de la mort, étant l'unique préoccupation des esprits, l'art devait de toute nécessité s'y conformer aussi. Quand plus tard, grâce aux progrès de la civilisation, l'art, débarrassé des chaînes de la barbarie, osa remettre en honneur les sentiments humains en assignant à chacun sa sphère d'action; à mesure que les hommes s'aperçurent que le monde, loin de marcher vers sa chute, faisait mine de vouloir durer longtemps et se perfectionner au physique et au moral, l'âme se sentit agitée d'autres inspirations; la confusion cessa de régner dans les connaissances humaines; chacun, développant son individualité propre, chercha à la mettre en harmonie avec les autres; chacun s'ouvrit une voie nouvelle et dirigea ses efforts vers un but spécial. Donc, c'est une erreur que de vouloir donner pour règle à l'art de notre temps celle de l'art du moyen âge; c'est une preuve que cet art, quelque semblant de raison qu'il puisse avoir, est illogique dans son origine et absurde dans son application. Et maintenant, si nous jugeons les monuments funèbres d'après la théorie qui précède, nous concluons qu'on n'y doit montrer les personnages morts qu'alors que l'idée mère de l'œuvre l'exige. Je prendrai pour exemple un ouvrage du professeur Ulysse Cambi.

Cet artiste, homme d'un grand talent, avait eu la malheureuse idée de représenter sur son tombeau le célèbre peintre J. Sabatelli enveloppé d'un long vêtement, comme un cadavre déposé au fond du cercueil. Son œuvre fut universellement blâmée. Mais il sut rétablir sa réputation par un bas-relief destiné à conserver la mémoire d'une jeune fille. Au centre de la composition se tient debout la mère, la tête penchée et couverte d'un voile; elle indique de la main le lit où gît sa fille préférée: il semble que dans l'excès de sa douleur elle dise au ciel: « N'était-ce pas assez de m'avoir privée de mes sept fils sans me prendre encore cette enfant, la seule qui me restât. Les tombes des sept enfants morts servent de fond aux deux figures principales. Cela attache, cela parle au cœur. Il est impossible en ce genre de rien imaginer d'un aussi grand sentiment.

Cambi est un de nos sculpteurs les plus féconds; il a une facilité de conception et d'exécution vraiment étonnante. Ses ébauches en terre cuite sont avidement recherchées des amateurs. Si je voulais, pour l'intelligence de vos lecteurs, le comparer à un sculpteur français, je dirais qu'il est le Pradier de Florence. Il est vrai que jusqu'à présent il n'a pas eu l'occasion d'exprimer des sentiments grands et forts; mais dans le joli et l'agréable, il n'a pas de rivaux. Sa statue de Benvenuto Cellini présentant au grand duc Côme de Médicis le modèle du fameux Persée paraît un véritable portrait ou plutôt une page détachée de cette autobiographie dans laquelle le puissant artiste s'est peint lui-même avec tant d'originalité de pensées et de paroles. On en peut dire autant de la statue de Goldoni. Celui qui a lu les mémoires du plus grand de nos poètes comiques le reconnaîtra fidèlement reproduit dans l'œuvre de Cambi. Il a modelé quinze statues pour le monument de Wellington, qu'il a composé en société de l'architecte Falcini, et ce monument obtint un des prix offerts au concours par la commission. Son dernier ouvrage montre un progrès évident dans sa manière. On lui reprochait parfois une certaine sécheresse de formes, défaut réel qui venait de ce que l'artiste, pour s'affranchir tout à fait des mauvaises habitudes contractées à l'Académie, imitait trop matériellement la nature. Mais aujourd'hui, il faut le reconnaître, il comprend, lui aussi, le grand style, et son groupe d'*Ève avec ses enfants*, exposé dans son atelier, a fait sensation. — Ève, mollement étendue sur une peau de chèvre, d'une main presse Abel sur son cœur; l'enfant caresse sa mère et joue avec ses cheveux

qui descendent en boucles abondantes sur ses épaules. De l'autre côté le petit Gaïn, jaloux de ces caresses, les muscles contractés, le sourcil froncé, regarde d'un œil sombre cette scène d'amour, et cherche à échapper à l'étreinte maternelle. Vous le voyez, l'idée est neuve et belle; c'est le prologue d'un drame sanglant qui vient ensuite. Il n'y a pas là un groupe composé dans le seul but de faire preuve de talent, mais un groupe exprimant une pensée morale. L'expression et l'attitude des enfants sont d'une beauté à désarmer la critique. Mais la figure d'Eve rappelle ces actrices qui, dans l'ardeur de la passion, ne savent pas oublier le public. La forme a cependant de la grandeur, et le torse est vraiment d'une beauté rare.

Ce qui manque à l'œuvre de Cambi sous le rapport de l'expression se trouve en abondance dans une autre *Eve* de Fantacchiotti, exposée à la même époque. La mère du genre humain est assise sur un tronc d'arbre, autour duquel s'enroule le serpent.

Le tentateur qui a décidé sa victime à étendre la main vers le fruit défendu, voudrait lui persuader de le goûter; mais il la voit hésiter entre le oui et le non, comme une personne qui pense encore à la défense divine. L'animal rusé a saisi dans ses replis et écrasé un lis qui s'élevait pur et fier auprès de l'arbre, symbole expressif où les âmes les plus vulgaires lisent la pensée morale écrite d'une façon exquise dans la pose même de la figure. Un autre motif d'ailleurs me fait regarder cette statue comme très-remarquable. Le sujet a été traité mille fois; mais rarement, sinon jamais, ai-je vu la figure d'Eve répondre à l'idée que nous avons de la première femme, formée de la main même de Dieu. Eve doit être le type de la plus exquise beauté. De là une difficulté analogue à celle que pouvaient rencontrer les sculpteurs Grecs pour représenter la Vénus céleste. Aussi les artistes, alors même qu'ils saisissent la pensée du sujet, se trouvent-ils embarrassés de la forme, et leur œuvre laisse toujours à désirer. Aussi la poésie, qui éveille seulement dans l'esprit du lecteur l'idée de la forme, reste-t-elle supérieure à l'art plastique qui doit la montrer palpable aux yeux du spectateur. Malgré cette difficulté, il me semble que la statue de Fantacchiotti approche de cet idéal sublime; je ne dirai pas qu'elle en atteint la perfection; mais on peut affirmer en toute justice qu'elle est un des meilleurs ouvrages qui représentent chez nous le grand art contemporain.

Convenez-en avec moi, mon cher Monsieur, le nombre des excellents artistes que je vous ai cités suffit à montrer que notre petite Toscane, bien qu'elle ait fait assez triste figure aux Expositions étrangères, — et la faute en est avant tout au gouvernement, — n'a pas dégénéré de ce qu'elle a été dans les plus beaux temps de sa gloire artistique. Et songez que j'ai dû, pour ne pas abuser de l'espace que m'accorde votre journal, me montrer souverainement bref. Car Florence possède d'autres sculpteurs qui ont donné des preuves de talent et qui se feront sûrement un nom, tels que MM. Romanelli, Rossi, Paganucci, Pazzi, Tomba, Bastianini. En outre, nos principales villes de province ont des artistes d'un incontestable mérite : Sanrocchi, à Sienne; Salvini, à Pise; Guerrazzi, frère de l'écrivain, à Livourne; Demi, un autre Livournais que les événements de 1848 ont forcé à quitter sa patrie, et qui vit dans la misère en Égypte. Demi s'est rendu célèbre en 1840, à l'occasion du premier congrès des savants Italiens, réunis à Pise; c'est alors qu'eut lieu dans la cour de l'Université de cette ville l'inauguration de sa statue de Galilée, œuvre excellente, dont les réductions en plâtre font aujourd'hui le tour du monde. Guerrazzi a fait un groupe dont le sujet aussi bien que l'exécution parle profondément à l'âme. Il a voulu représenter l'*Exilé et sa famille*. Le malheureux, enveloppé d'un manteau, sert de guide à sa femme, qui le suit, portant un enfant. Ils ont déjà atteint les Alpes, quand la pauvre femme, exténuée, brisée par les fatigues de la

route, s'arrête et tombe à deux pas d'un rocher sur lequel on lit : *Frontière d'Italie*. Vous ne pouvez imaginer une scène plus touchante. Les Italiens, qui ne savent pas comprendre comment un sculpteur peut, sans violer les convenances et le décorum de l'art, employer dans un sujet sérieux le costume moderne, en ce cas-ci ne laissent pas que de s'abandonner à l'irrésistible sentiment que l'artiste a su faire passer dans leur âme, et ils applaudissent de tout cœur.

Après tout ce que je vous ai dit, vos lecteurs, je l'espère, voudront bien admettre que l'Italie conserve encore dans la sculpture les traditions d'un art élevé. Nous verrons par la suite en quel état se trouve la peinture.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

CHARLES FURNE

La mort si subite de M. Furne n'a pas affligé seulement la librairie, l'imprimerie, la littérature tout entière; elle a aussi vivement ému le monde des arts. Furne était du nombre de ces très-rares éditeurs qui aiment leur état, c'est-à-dire les auteurs et les livres. Il était connu, il était aimé de tous les dessinateurs et de tous les graveurs de Paris. Depuis tantôt quarante ans, il les avait mis en œuvre pour l'illustration de ces beaux livres qui lui ont fait une réputation européenne. Dans un temps où languissait cet art d'orner et d'historier les livres, qui est si vieux en France, Furne fut le premier à le remettre en honneur. Un jour, ayant rencontré sur un quai une petite édition de Virgile, Elzevier, 1636, il crut se sentir une vocation : il se fit libraire. Furne voulut illustrer les livres pour tout le monde, comme les grands libraires du siècle dernier illustraient leurs précieuses éditions pour un petit nombre de privilégiés. Il ne comprenait que la gravure en taille-douce, la gravure délicate et finie qui forme un tableau en regard de la page où le poète retrace un épisode, où le romancier décrit une scène. Pendant que Paulin inaugurait dans sa belle édition de *Gil Blas*, dessinée par Gigoux, une manière d'illustration plus familière et plus libre, je parle de ces croquis spirituels et pleins de saveur que le peintre improvisait entre deux phrases et qui font entrevoir un intérieur, une campagne, un ciel, par une fenêtre ouverte dans le papier, Furne reprenait la tradition plus sévère des siècles passés; il revenait à la gravure tirée à part, finement et silencieusement travaillée, sous la lumière tamisée d'un châssis; il reprenait ce genre qui a fait à Smirke, à Choffard, à Gravelot, à Eisen, à Moreau et aux Saint-Aubin une immortalité en miniature.

Desenne, Horace Vernet, Raffet, Tony Johannot et d'autres encore, ont dessiné pour les éditions de Walter Scott, de Molière, de Racine, de La Fontaine, publiées par Furne, des scènes charmantes, tantôt naïves, tantôt spirituelles, tantôt profondément senties et dignes des proportions de la grande peinture. L'histoire, qui joue le plus illustre rôle dans la littérature du XIX^e siècle, avait toute la sympathie de Furne, et une partie notable de sa vie a été employée à mettre au jour les Histoires de M. Thiers, d'Augustin Thierry, d'Henri Martin et de Louis Blanc. Les dessins de Raffet, pour la *Révolution française* de ce dernier, sont le plus souvent, dans leur petit cadre, d'une beauté vraiment épique. Autant il y avait de charme et d'élégance dans les vignettes de Gravelot, autant celles-ci sont frappantes par un caractère élevé, sérieux et profond. Aussi Furne n'avait-il pas de plus vive admiration que Raffet, ni de meilleur ami. Personne n'était plus sensible que Furne au talent littéraire, à la grâce du discours, aux grandeurs du style, et c'était l'amour



CHARLES FURNE

des lettres qui lui avait donné cette mémoire qui nous étonnait, car il avait toujours de tous les classiques français quelque fragment superbe à citer, et il savait par cœur des chapitres entiers de nos auteurs contemporains. Quand je lui parlais de M. Thiers, il répondait à l'instant par un morceau de cette *Histoire de la Révolution*, œuvre de jeunesse semée de traits sublimes. Quand il me rencontrait dans la rue, il m'abordait en me récitant un passage de l'*Histoire de dix ans*, particulièrement la mort de Carrel, et il le déclamaient avec enthousiasme, sans s'apercevoir que tous les passants tournaient la tête. Puis, mobile, impressionnable à l'excès, il rompait brusquement une conversation pour se précipiter dans une autre, et une heure après l'avoir quitté, on le retrouvait tout entier à une idée nouvelle, tout plein d'un nouvel enthousiasme.

Dire que Furne était un des hommes les plus spirituels de Paris, ce n'est certainement pas trop dire. Ce qu'il y avait dans sa causerie de verve humoristique, d'aperçus brillants et inattendus, d'éclatantes jaillissantes, tous ceux qui l'ont connu et pratiqué le savent aussi bien que nous. Mais peut-être avons-nous pu en juger mieux que d'autres dans le cours d'un voyage en Italie, où le hasard nous le donna pour compagnon. Il était alors si ravi de ne pas savoir l'heure et que personne ne sût son adresse, que son esprit, délivré des préoccupations positives, se donnait libre carrière et courait sur toutes choses comme un cheval échappé. Que de mots charmants, que de traits vifs ! Et pourquoi n'a-t-on pas toujours avec de tels hommes un calepin et un crayon ? Quand on a pratiqué un homme d'esprit, on est tout étonné de ne pas se rappeler ce qu'on lui a entendu dire d'heureux : cela tient à ce qu'un mot fait oublier l'autre, tandis qu'on se souvient toujours d'un trait qui a brillé seul dans le commun d'une conversation. Dernièrement, nous le vîmes chez M. Claye, son ami, — cet ami qui lui a improvisé, de cœur, une si belle oraison funèbre, — nous étions tous les trois en présence d'un de ces êtres ennuyeux, cotonneux qui vous feraient perdre une heure pour dix centimes ; celui-là trouvait tout simple qu'on s'imposât un sacrifice considérable pour lui procurer un bénéfice minime. Furne, impatienté, l'apostropha ainsi : « Voilà, Monsieur, un perroquet qui me coûte cinq cents francs, faudra-t-il que je le tue parce que vous en voulez pour cinq sous ? »

A force de vivre dans le commerce des classiques français, l'éditeur de tous ces grands écrivains avait appris lui-même à écrire. Mais ce qui lui fit prendre la plume, ce ne fut pas le besoin d'obéir à cette démanigaison qui saisit Francœur à cinquante ans, ce fut le désir impérieux d'élever un monument à un poète qu'il aimait de passion, Miguel de Cervantes Saavedra. Rien qu'à la manière emphatique dont il prononçait ce nom illustre, on eût dit qu'il était devenu Espagnol et qu'il vantait un compatriote. L'admiration de Furne pour Cervantes nous a valu une admirable traduction de *Don Quichotte*, une traduction à la fois littérale et littéraire, profondément espagnole par l'esprit, élégamment française par le tour. Avant de l'entreprendre, Furne avait fait deux voyages en Espagne, il était entré dans l'intimité de ces mœurs originales qui lui faisaient sentir qu'en dépit de Louis XIV, il y a encore des Pyrénées. Jaloux de repasser sur les traces du chevalier de la Manche et de son écuyer, il s'était jeté à plaisir dans les routes les plus difficiles, avait recherché les accidents de voyage, les aventures d'auberge, et avait ainsi confondu avec ses souvenirs personnels les épisodes de son poème favori. Il en était venu à connaître Cervantes comme M. Walckenaer connaissait La Fontaine, comme M. de Montmerqué connaît Madame de Sévigné, comme d'autres connaissent Rembrandt. Quand il parlait de son auteur, on eût dit qu'il avait passé la matinée avec lui. Il me souvient qu'ayant fait avec Furne un trajet en mer, à bord de

l'Helvétie, nous passâmes toute une nuit sur le pont du navire à deviser de l'Espagne et surtout de Don Quichotte, de ce héros évangélique toujours prêt à mourir pour la justice, à se dévouer pour les faibles; sorte de Jésus-Christ grotesque, mais à la fin touchant et sublime. Cette figure chevaleresque, si ridicule pour tout le monde, lui paraissait à lui sérieuse et belle; il avait depuis longtemps cessé d'en rire. Il en parlait avec une éloquence castillane qui me faisait lui dire : « La hablerie doit être bien naturelle à l'Espagne, puisque *hablar* veut simplement dire parler. »

Pauvre Furne! le matin, il riait avec nous; le soir, il était mort. Mais, après tout, il est mort comme il avait désiré mourir, ayant tout juste le temps de dire adieu aux siens; il a été frappé de cette mort qui nous épargne les cruels préparatifs de la séparation, et de laquelle Montaigne a si bien dit : « Heureuse la mort qui ôte le loisir aux apprêts d'un tel équipage! »

CHARLES BLANC.

LIVRES D'ART

L'ART ARCHITECTURAL EN FRANCE, depuis François I^{er} jusqu'à Louis XIV;
par Eug. Rouyer, *architecte, inspecteur des travaux du Louvre*. —
100 planches in-4^e avec texte. — Paris, E. Noblet; 1859.

Bienvenus sont les livres qui étudient le passé, fournissent des modèles précis et complets à notre architecture moderne, impuissante à faire du nouveau. Aussi se multiplient-ils à l'envi. Il y a quelques mois, nous annoncions la *Renaissance monumentale* de M. Ad. Berty, aujourd'hui nous devons placer à côté de cet ouvrage important une publication qui en est comme un complément nécessaire. M. A. Berty s'occupe surtout en effet de l'extérieur des monuments; M. E. Rouyer pénètre dans l'intérieur, et fournit pour en décorer les appartements, les renseignements les plus détaillés : « Lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, fenêtres, escaliers, grilles, stalles, bancs-d'œuvre, autels, chaires à prêcher, confessionnaux, tombeaux, vases, candélabres, etc., » voilà ce qu'il promet l'auteur, et les planches qui ont paru déjà, sont des promesses plus attrayantes encore, car elles nous montrent des ensembles de décoration complets et des intérieurs presque meublés. C'est d'abord, pour le règne de François I^{er}, une grande planche double qui reproduit un fragment de la chambre à coucher de la duchesse d'Étampes, à Fontainebleau. Au-dessus de lambris en bois sculpté, portant dans leurs cartouches la salamandre, l'F couronné et même le nom entier du roi, se dressent des figures en stuc, des cariatides et les supports d'un cartouche accompagné de génies, où l'on voit Apelles peignant Alexandre et Campaspe. Somptueuse décoration imaginée par les artistes Italiens qui travaillaient à Fontainebleau, et digne d'un palais! Au même règne appartient un fort beau lambris en noyer sculpté, qui provient de l'église Saint-Vincent de Rouen, et néanmoins fort peu chrétien en ses détails, si l'on en excepte le monogramme si connu I. H. S.

1. *Apelles peignant Alexandre et Campaspe* est un des sujets dont Niccolò dell' Abbate décora, en 1570, la chambre de la duchesse d'Étampes, dite aussi chambre d'Alexandre, au palais de Fontainebleau. Il est intéressant de rapprocher des indications fournies par M. F. Reiset dans l'excellente notice sur cet artiste, qu'il a bien voulu communiquer à la *Gazette des Beaux-Arts*, la belle planche de M. Eug. Rouyer.

Une souche de cheminée et la tribune de la chapelle du château d'Anet, représentent seules, dans les planches publiées jusqu'à présent, l'époque si riche de Henri II. La tribune est d'une sobriété presque antique. Elle est décorée du croissant de Diane de Poitiers, qui accompagne sans grande révérence, avec le monogramme du roi, ceux de Jésus-Christ et de la Vierge.

Laissant de côté momentanément les derniers Valois, qui ne seront pas omis, les planches suivantes nous font passer au règne de Henri IV. Nous trouvons le délicieux petit plafond de la chambre à coucher du roi, au Louvre. Puisque nous sommes dans ces appartements princiers, nous sera-t-il permis de réclamer contre une restauration? N'enlèvera-t-on pas un jour les A. D. incompréhensibles qui chargent les écussons de la chambre d'Anne d'Autriche? Ces lettres ont la prétention, sans doute, d'être le chiffre de la reine Anne d'Autriche, mais ils ne témoignent que de l'étourderie des restaurateurs.



Le cabinet de Sully, à l'Arsenal, a fourni un ensemble complet de décoration avec portes et panneaux décorés d'arabesques, haute cheminée à trumeau, pilastres supportant un bandeau surmonté d'une frise à panneaux peints et dominée par la corniche d'un plafond à caissons peints également.

Nous reproduisons ici un détail de l'encadrement du trumeau de la cheminée, et l'on reconnaîtra dans la gravure l'analogie que cet ornement présente avec celui des chapiteaux de la galerie du Louvre, sur le quai; toutefois l'ornement inférieur nous semble d'une époque plus récente, il appartient sans doute au commencement du règne de Louis XIV. La porte du salon d'Anne d'Autriche, à Fontainebleau, avec ses charmantes arabesques, italiennes probablement, ainsi que l'alcôve d'une chambre à coucher du presbytère actuel de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, alcove bien coquette pour un curé, nous montrent deux élégants spécimens de l'art décoratif sous Louis XIII.

Voici une autre alcôve fameuse et qui pourrait faire bien des révélations piquantes si les murs n'étaient pas muets : c'est celle de la chambre à coucher de l'hôtel de Lauzun, bâtie en 1637 dans l'Ile-Saint-Louis. Nous sommes au début du grand règne. L'architecture ne reflète plus que de loin la Renaissance avec des réminiscences déjà

moins intelligentes de l'antique et une majesté de lignes un peu lourde. M. Rouyer a étudié sous trois de ses faces, cette chambre dont la décoration est vraiment merveilleuse, et qui était digne de recevoir l'altière Mademoiselle, si toutefois elle y vint jamais. Tous ces détails d'intérieur seront des renseignements précieux pour les peintres de l'histoire anecdotique si attentifs aujourd'hui à loger, à meubler, à vêtir, dans le goût du temps les personnages de leurs tableaux. Ces détails ne seront pas moins précieux aux décorateurs et aux architectes. A cet effet, M. Rouyer qui doit savoir par expérience de quelle utilité est le moindre profil pour donner à une moulure, à une forme quelconque son accent précis, n'a eu garde d'omettre ce détail peu pittoresque mais éminemment pratique. Toutes les moulures sont donc profilées avec le plus grand soin, et les assemblages des menuiseries sont en outre indiqués, afin que les renseignements d'aucun genre ne fassent défaut aux constructeurs.

Toutes les planches, dessinées avec le plus grand soin, témoignent du talent de l'auteur, mais cependant aussi d'un peu de timidité dans le rendu des figures humaines, statues, bas-reliefs ou peintures. On souhaiterait plus d'accent dans leur contour et dans leur modelé. Quant au graveur, M. Sauvageot, il a traduit ces figures avec toute la finesse et les soins scrupuleux qu'il apporte d'habitude dans ces travaux qui lui sont familiers.

De nombreuses publications nous ont fait successivement connaître l'art décoratif du moyen âge dans toutes les transformations qu'il a subies ; celles que nous annonçons nous serviront de guides si nous voulons étudier les phases diverses suivies par l'architecture jusque dans ses moindres détails aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles. Quelqu'un viendra sans doute à présent qui, choisissant ses exemples au *xviii^e*, et en empruntant quelques-uns aussi d'une date certaine à l'Italie, décidera si c'est ce pays ou le notre qui a fait les premiers pas vers la décadence, et nous montrera enfin comment des formes antiques mal étudiées, puis détournées et faussées entièrement, ont pu sortir ces rocailles et ces trumeaux qui en sont si éloignés. Exagération d'indépendance bientôt suivie de l'exagération contraire, lorsqu'une réaction amena une imitation servile, mais aussi mal comprise du style le plus austère de l'antiquité.

A. D.

LONDRES IL Y A CENT ANS, par M. Francis Wey. — Paris, 1859. Un volume grand in-18. — Chez Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, rue Vivienne.

N'est-ce pas Diderot qui disait un jour : *Mon ami, soyez de grâce un peu plus ennuyeux*, en renvoyant des notes trop spirituelles qu'on lui communiquait pour un article de l'Encyclopédie. Je ne suis pas Diderot, mais je suis toujours tenté de dire la même chose aux auteurs qui prennent, pour écrire une biographie, la forme du roman. Je ne sais rien de plus embarrassant à analyser que ces sortes de productions hybrides. Où commence la fable, où s'arrête l'histoire ? Dans quelle proportion et à quels endroits l'auteur s'est-il cru obligé, pour les besoins du drame, d'habiller la vérité et de farder la tradition ? Plus il déploiera de talent pour m'émouvoir plus je lui répéterai : Si vous avez le don de l'émotion communicative, la science de la mise en scène attrayante, l'art des péripéties amusantes ou pathétiques, écrivez des romans, des comédies, des drames, œuvres d'imagination pure qui n'empruntent à l'humanité que des types impersonnels. Prenez pour vos héros des peintres, des sculpteurs, des caricaturistes si

vous le voulez, mais, à l'exemple de Balzac, appelez-les Bridau, Schinner et Bixiou, mais non pas Delacroix, Pradier et Gavarni.

Si, au contraire, vous vous sentez la patience du chercheur de documents, ou la puissante intuition de l'historien, restaurez patiemment la figure qui vous aura frappé dans le passé, élucidiez l'obscurité de son origine, suivez pas à pas sa vie aventureuse ou modeste, étudiez-le dans ses ouvrages, dans ses lettres, dans les mémoires de ses contemporains, et rendez-lui une vie réelle par l'étude consciencieuse et précise de ses œuvres et de ses tendances. Assurément, le catalogue n'est pas le dernier mot de la critique d'art. Il ne suffit pas, pour nous faire connaître une estampe du maître, d'énumérer froidement les personnages qui occupent les divers plans et d'inventorier les objets qui garnissent la scène, mais est-il besoin cependant de dire que « pendant le carême de 1755, un vendredi, jour où se tenait à Calais le marché au poisson, devant la porte de la ville, les bourgeois du quartier, effrayés dès le matin par un grand tumulte, mirent timidement le nez à la fenêtre; » de faire intervenir un petit jeune homme mystérieux qui dessine la scène, et messieurs du régiment de Picardie, et l'aubergiste, et un moine, et du populaire et que sais-je encore ? Êtes-vous bien sûr que la scène se soit ainsi passée ?.. Mais eût-elle même un fondement sérieux, n'est-ce pas singulièrement rapetisser le maître dont on s'occupe, que de laisser croire qu'il n'a su traduire que ce qu'il a vu de ses yeux, et de tenir pour non avenues les visions bien plus réellement vivantes et colorées qui traversent le cerveau d'un homme de talent.

Je suppose que l'auteur a choisi cette forme romanesque pour apprivoiser les gens du monde avec l'histoire de l'art, mais il s'expose précisément à leur donner sur la composition et l'élaboration d'une œuvre d'art les idées les plus fausses. Que l'on dise qu'un peintre de natures mortes s'aide de photographies, ce n'est pas complètement vrai, cela peut cependant paraître vraisemblable, parce qu'il est possible, dans une certaine mesure, d'arranger les objets divers qui doivent concourir à la mise en scène ; mais dire que l'on peut photographier une scène morale, n'est-ce pas le comble de l'erreur ! Hogarth a rendu d'une façon très-pathétique les effets de l'ivresse chez les gens du peuple. Est-ce que la photographie d'un homme ivre de gin est une chose morale ou émouvante ? Est-ce que Hogarth a vu défiler devant lui les divers épisodes de l'existence des *deux apprentis* ? Non point, car les événements de la vie ne s'enchaînent pas avec cette logique méticuleuse. Hogarth a regardé de haut, il a recueilli peut-être çà et là quelques anecdotes, mais pour la vraisemblance matérielle, il a modelé avec la logique de son esprit et de son cœur les épisodes les plus saillants dans l'histoire des bons et des mauvais ouvriers, et il a déroulé dans sa suite d'estampes ingénieuses, deux types si impersonnels qu'ils ne s'appellent plus ni Thomas Idle, ni Dick Wittington, qu'ils ne sont plus citoyens anglais mais qu'ils appartiennent à l'humanité tout entière.

Le livre de M. Fr. Wey, *Londres il y a cent ans*, contient les biographies entrelacées de Samuel Johnson, l'écrivain politique, de David Garrick, le tragédien, et William Hogarth, le caricaturiste. Cette dernière figure seule a droit à la critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, et c'est aussi celle qui dans le livre a reçu le plus de développement. Mais il m'a fallu bien des recherches pour en extraire quelques lignes de faits précis, tant il est difficile, dans ce qu'on appelle un roman historique, de faire la part exacte de la fable et celle de la vérité. Voici d'abord le portrait du peintre, tracé, je le présume sans en avoir aucune assurance, d'après les originaux du temps :

« C'était un très-jeune homme d'un aspect vigoureux, petit de taille et doué d'une

vivacité de gestes plus méridionale que britannique. Ses traits chiffonnés, vulgaires, mais énergiques, avaient une expression franche et hardie. Son œil était perçant, sa bouche sardonique, son regard fuyant et mobile, allumé par les reflets de la lampe qui projetait des lueurs rougeâtres sur un habit couleur de brique, et enveloppant un front bombé que partageait une profonde cicatrice, son regard curieux examinait tour à tour ceux qui se trouvaient réunis. »

Les renseignements certains sur Hogarth, que je trouve épars dans le roman, se réduisent à quelques mots : William Hogarth, né à Londres, en 1697, devint amoureux de la fille du peintre sir James Thornhill, alors à l'apogée de sa gloire, l'enleva, et vécut avec elle dans la misère jusqu'au jour où le beau-père s'attendrit à la vue d'une de ses pièces satiriques, la première page de *la Vie d'une courtisane*. Après beaucoup de péripéties dramatiques ou plaisantes, il mourut à Londres, le 25 octobre 1764, et fut enterré à Chiswick.

Cependant le livre de M. Fr. Wey témoigne de recherches critiques dont il faut lui tenir compte. Il a décrit une grande partie des estampes de Hogarth, et il l'a fait avec l'autorité que lui donne la connaissance de la société anglaise. Il a parlé avec finesse du curieux livre du peintre, *l'Analyse de la beauté*, et nous considérons son ouvrage comme les notes d'une piquante comparaison qu'il serait plus à même que personne de faire entre les caricaturistes anglais et les caricaturistes français. S'il n'y a entre les deux pays que la largeur d'un détroit, il y a entre nos artistes et ceux de l'Angleterre toute la distance du génie saxon au génie gaulois, de Hogarth à Grandville, auquel l'artiste anglais tient par certains côtés bourgeois, et à Gavarni, dont il se rapproche par la désinvolture élégante de ses scènes du monde.

PH. BURTY.

ARY SCHEFFER. Étude sur sa Vie et ses Ouvrages. — *Exposition de ses œuvres, boulevard des Italiens, par Antoine Étex. — Chez A. Lévy. Paris, 1859; 35 pages grand in-8°.*

Notre premier soin, en ouvrant la brochure de M. Étex sur Ary Scheffer, a été de chercher les pages dans lesquelles nous pensions que l'habile statuaire aurait critiqué les essais de sculpture du peintre. On pouvait, on devait s'attendre à ce que l'auteur du *Cain maudit* et du buste de *Pierre Leroux* signalerait les écueils que doit rencontrer un artiste qui veut rendre occasionnellement sa pensée par des moyens dont il connaît mal la pratique, discuterait la donnée des rares sculptures de Scheffer, ferait ressortir l'inhabilité de leur exécution et l'insuffisance de leur modelé, et démontrerait enfin à quels signes on reconnaît toujours la sculpture d'un peintre, — et aussi, ajouterons-nous, la peinture d'un sculpteur. Mais à peine avons-nous pu découvrir quelques lignes sur ce sujet curieux : Ary Scheffer, « pour mieux se vaincre, se met à faire « de la sculpture, et pour se rompre complètement à la forme, se met à gratter du « marbre et à modeler : à l'âge de quarante-cinq ans, c'est du courage, n'est-ce pas ? » Plus loin : « Ary Scheffer prouve ce qu'il est d'une manière incontestable dans le « marbre du tombeau de sa mère, qu'il représente couchée et endormie. C'est un « artiste délicat et sensible, incertain, loyal et bon. Cette figure, sculptée par des « praticiens, d'après le modèle d'Ary Scheffer, dit une fois de plus toute sa force « comme talent et toute sa valeur comme homme ; et ce talent et cette valeur se « résument par ces mots : *Ary Scheffer reste un artiste fort honnête et fort intéressant, et*

« c'est tout. » Plus loin je trouve encore cette assertion nouvelle que « la statue de Jeanne d'Arc, signée de la princesse Marie d'Orléans, restera; une statue en marbre du peintre de Dordrecht, avec toute sa grâce et toutes ses faiblesses et sa mauvaise constitution. » Ces affirmations auraient mérité quelques preuves et quelques développements, et je regrette de ne pouvoir les puiser dans le travail critique de M. Étex.

Il n'y aurait rien de plus intéressant, s'ils étaient bien formulés, que les jugements des artistes de mérite sur les œuvres de leurs contemporains, quoiqu'ils ne soient pas toujours sans appel. Ces maîtres sont inévitablement entraînés à louer chez les autres les qualités qu'ils possèdent eux-mêmes, à les féliciter de voir, de sentir, et d'exprimer la nature comme ils la sentent, la voient et la rendent eux-mêmes. Par cela même ils ont un tact exquis, une finesse toute féminine, pour découvrir les endroits faibles et faire ressortir les défauts. Si leurs critiques contiennent moins d'idées générales que celles des littérateurs, elles sont précieuses pour les questions pratiques; ils donnent moins de conseils et se rendent mieux compte des difficultés vaincues; l'expérience qu'ils ont des défaillances de la pensée et de la main, des bonheurs inespérés de l'ébauchoir ou du pinceau, de la fatigue et de l'amertume où tombent parfois les âmes les mieux trempées dans la lutte de l'idéal et de l'exécution, leur inspirent surtout le respect pour le talent et l'indulgence pour ses inégalités. Il est bien difficile de juger Ary Scheffer en dehors du sentiment pur. Nul peintre n'a été plus inégal que lui. On n'est pas à son gré coloriste un jour, et dessinateur le lendemain; là est la condamnation de son système, et il n'est par encore complet dans les dernières œuvres de sa longue et laborieuse carrière. Je ne discuterai pas la justesse des appréciations de M. Étex sur les œuvres d'Ary Scheffer, exposées au boulevard des Italiens, en présence des contradictions inexplicables qui lui font, à la fin d'un paragraphe, conclure directement contre ses prémisses. Ce qui manque à M. Étex, c'est l'habitude d'exprimer ses pensées dans le langage littéraire; et l'on sent clairement que s'il est arrivé dans une note à cette curieuse conclusion « que la *Charlotte Corday* restera, » « quoi qu'on en puisse dire, une des meilleures toiles signées par le nom d'un Scheffer, » c'est qu'il obéissait à son insu à des inspirations où l'amitié pour les vivants avait plus de part que la justice envers les morts.

Quant à la partie biographique de cette étude, elle ne se compose que d'anecdotes dont l'opportunité est contestable et la forme singulièrement embarrassée. Ary Scheffer a gagné depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort énormément d'argent; mais, nature généreuse et facile, il ouvrait largement sa bourse à tout ce qui l'entourait; toutes les infortunes étaient de sa famille, et son libéralisme intelligent et généreux lui avait conquis l'amitié des esprits les plus élevés de notre époque. Nul ne sut comme lui adoucir chez les exilés les regrets de la patrie absente, ni soulager les artistes pauvres avec tant de prudence, pour ne pas effaroucher leur délicatesse ombrageuse. Quant à moi, je sais quelque gré à Scheffer d'avoir fait grande figure avec le produit de son pinceau. Si nul ne doit rougir d'une pauvreté imméritée, il n'est pas mauvais non plus que les rares artistes favorisés par une distraction heureuse de la Fortune, se servent de biens qu'elle leur accorde pour combattre chez les gens du monde des préjugés ridicules et surannés.

La brochure de M. Étex n'a donc point épuisé la matière, il s'en faut; elle sera citée comme un exemple du danger qu'il y a pour un habile homme à oublier ce précepte du bon La Fontaine : « *ne forçons point notre talent.* » C'est pour cela surtout que nous avons parlé de la brochure de M. Étex, simple cahier de notes écrites un peu au hasard, et dépourvues de cet intérêt qu'aurait dû y mettre un statuaire écrivant sur un

peintre. Elle ne conclut pas, mais elle a ce rare mérite d'exprimer, même à l'insu de l'auteur, le désarroi dans lequel s'est trouvée la critique de nos jours en présence d'une œuvre qui exigeait, pour être jugée, plus de cœur que de science.

PH. BURTY.

PUBLICATIONS D'ESTAMPES

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT ÉTIENNE, SAINT AMBROISE ET SAINT MAURICE ¹, *gravure au burin par M. Pascal, d'après le Titien.*

C'est peut-être ce qu'il y a de plus malaisé pour un graveur, au point de vue du métier, que de traduire un coloriste. A chaque pas des difficultés se présentent : ce sont des masses dont le contour se noie dans l'indécision des demi-teintes ; ce sont des reflets qui viennent réchauffer les ombres sans déranger cependant l'harmonie des lumières ; ce sont des adresses de procédés, des particularités de touche, des accents qui n'ont coûté au peintre qu'un instant de verve, et qui demandent au traducteur des années de patience.

Au lieu de pinceaux, de brosses et de blaireaux, le graveur ne possède qu'un outil d'acier tranchant ; au lieu d'une palette plus variée que l'arc-en-ciel, il n'a que du noir à mettre et du blanc à réserver ; au lieu d'une toile dont le grain même peut être une ressource, il lui faut labourer péniblement une planche de métal froide et polie.

M. Pascal n'a pas reculé devant ces difficultés, et c'est avec le Titien qu'il a voulu se mesurer. Notre Musée du Louvre possède du grand maître une peinture, dont la répétition, sauf un détail de peu d'importance, existe au Musée du Belvédère, à Vienne. Vêtue d'une de ces robes foncées que les Vénitiennes portaient en pardessus, et dont les larges manches offraient dans leurs doublures des cassures élégantes, des rappels de tons éclatants, la Vierge laisse jouer avec son sein, pudiquement protégé par un voile, l'Enfant Jésus couché sur ses genoux. Un patricien de Venise, figurant ici saint Ambroise de Milan, drapé dans un ample manteau de brocart pourpre, est occupé à feuilleter un livre que saint Maurice cherche à lire par-dessus son épaule. Saint Étienne, diacre et martyr, occupe le milieu de la composition en tenant une palme, et contemple la Vierge avec une extase passionnée.

M. Pascal nous semble avoir voulu déployer toutes les ressources de son art. Il a cherché à rendre les profondeurs de l'ombre, les chatoyants reflets de la soie, le blond ambré des chairs ; mais peut-être a-t-il eu les yeux trop longtemps éblouis par le soleil du maître. Si M. Pascal a conservé la silhouette altière des attitudes, il a trop sacrifié certains détails ; les plis ne sont point seulement des accidents de lumière, ils ont encore une forme précise et qui la plupart du temps indique les dessous avec une adresse supérieure. Dans sa gravure, M. Pascal a fixé habilement cette tête de Vierge, douce, modeste et souriante, qui rappelle les premiers maîtres du Titien, les Bellini. En revanche, le corps du Bambino manque de simplicité, et je crois qu'en donnant plus de lumière aux langes sur lesquels il repose, on restituerait à l'estampe l'intention lumineuse qui est dans le tableau. Le ciel, par le caractère du travail, ressemble un peu à ces ondes serpentine dessinées par la lumière quand elle glisse sur une moire, et l'outil a

1. N° 458 du Livret du Musée du Louvre, école italienne.

taillé dans le terrain des hachures transversales qui forment tache et qu'il serait facile d'effacer du fond.

En somme, l'effet de la planche de M. Pascal est réussi; elle fait reconnaître un Titien du plus loin qu'on l'aperçoit; mais pour arriver à cet effet, M. Pascal a beaucoup trop multiplié ses travaux, beaucoup trop couvert sa planche. Avec un réseau de tailles moins étendu et plus simple, il aurait allégé son estampe et lui aurait conservé cette transparence qui est la qualité première des coloristes. Ce n'est pas tout de reproduire l'impression générale d'un tableau, il faut donner au travail du graveur les qualités d'exécution correspondantes au travail du peintre. Un maître comme Titien, qui unit toujours l'ombre à l'ombre et les lumières aux lumières, doit être rendu par masses plus grandes, et M. Pascal, en s'épargnant de la peine, en laissant travailler le papier, aurait pu tout aussi bien montrer son talent, d'ailleurs remarquable, de buriniste et sa manière curieuse de couper le cuivre.

NOUVELLES DE BELGIQUE

Bruxelles, 17 juillet 1859.

L'exposition des Beaux-Arts de Gand, ouverte le 40 juillet, et placée cette année dans l'ancienne église des Dominicains, est une des trois grandes expositions de la Belgique. Comme celles d'Anvers et de Bruxelles, elle est subventionnée par le gouvernement. C'est une société d'amateurs qui l'organise. Ils n'ont point de local spécial; tantôt on leur prête le salon de l'Université, tantôt c'est à l'Académie même que les tableaux sont exposés. Cette année, un choix malheureux a été fait : l'ancienne église des Dominicains, abandonnée depuis longtemps, et qui n'est plus qu'une vaste pièce nue éclairée par de hautes ogives latérales, ne peut également distribuer la lumière sur toutes les œuvres exposées; de sorte qu'une partie des tableaux est inondée de lumière pendant la matinée, tandis que l'autre partie reste noyée dans l'ombre, en attendant que ce soit le contraire après midi.

L'exposition de Gand a été jusqu'aujourd'hui la moins importante des expositions protégées par l'État. Cela se comprend : Gand n'est pas, comme Anvers et Bruxelles, un centre artistique, et les efforts qu'on y fait pour attirer dans ce milieu tout industriel des lutteurs plus nombreux, plus intéressants, n'obtiennent que des demi-résultats.

On pourrait facilement trouver d'autres causes à l'incomplète réalisation de cette entreprise. La principale paraît être celle-ci : La société organisatrice reçoit avec trop d'indulgence à peu près tout ce qu'on lui envoie. Ainsi, sans être bien difficile, elle aurait pu, cette année, n'admettre qu'une bonne moitié des tableaux que les artistes lui ont adressés. C'est une grosse erreur, de se figurer que le grand nombre d'œuvres qu'une exposition renferme charme le public plutôt qu'un triage fait avec une sévérité impartiale. Il y a six cents et quelques tableaux à l'exhibition de Gand; ce qui fait que la plupart sont très-haut placés et dans un jour défavorable. Les artistes réclament et avec raison. Admettre un tableau, c'est le trouver digne d'être vu; et l'accrocher au plafond ou dans un coin obscur, c'est le traiter comme s'il en était indigne, c'est lui refuser justice. *Tous les tableaux*, dans les grandes comme dans les petites expositions, doivent être bien placés. L'idée émise ici n'a point la prétention d'être neuve, mais il n'est pas inutile de l'exprimer une fois de plus, puisqu'elle a converti jusqu'à présent

si peu de monde. Quel mal y aurait-il à ce que Paris, par exemple, n'eût à ses Salons qu'un millier de tableaux à montrer aux étrangers sous le jour le plus favorable, sans loger dans les combles les médiocrités que l'on ne saurait regarder sans fatigue ?

Eh bien, la société pour l'encouragement des Beaux-Arts de la ville de Gand est d'une indulgence vraiment déraisonnable. On se lasse dans ses expositions à chercher les bonnes œuvres au milieu de la multitude des mauvaises ; et cette année surtout il faut être d'humeur débonnaire, pour ne pas garder un peu de rancune, en sortant de l'église des Dominicains, de tant de complaisance pour des artistes sans talent.

Il faut se résoudre à constater que, tous les ans, le nombre des peintres d'histoire diminue en Belgique. Le gouvernement, qui tient à relever un peu l'art sévère, l'art épique, aura beaucoup de peine à passionner notre public pour les grandes toiles historiques. Il y a à Gand quelques compositions sacrées ou profanes qui tendent, quoique timidement, vers ces hauteurs, — un *Christ sur les genoux de la Vierge*, des *Madeleines*, des *Jésus enfant*, une *Chrétienne attendant le martyre*, etc., — la *Défaite des Sarrasins*, de M. de Taeye, bataille qui rappelle beaucoup la *Prise de la Smala*, d'Horace Vernet. Le public demeure indifférent devant ces scènes diverses. Sans doute leur peu de mérite en est cause ; mais ne peut-on pas dire aussi que le public doit être bien las enfin de tant d'œuvres qui sont de pures réminiscences ou des emprunts trop peu déguisés ?

Les bons portraits sont rares aussi. Un pourtant doit être mentionné : le *Portrait d'homme*, en buste, de M. Liévin de Winne, un jeune artiste qui, il y a deux ans, à Bruxelles, avait eu déjà du succès. Au salon de Gand, il se montre un vigoureux et habile interprète de la nature ; son *Portrait* est plein d'accent, de caractère, de vie, d'une belle couleur qu'il a su rendre chaude sans abuser du jaune, comme on le lui reprochait au dernier salon de Bruxelles. M. de Winne est en voie de devenir un de nos meilleurs portraitistes. Il a essayé aussi de traiter le genre religieux, mais avec moins de succès.

Parmi les tableaux dits de *genre historique*, la *Vocation de sainte Claire*, de M. Ferd. Pauwels, d'Anvers, est celui qu'on a le plus remarqué. M. Pauwels, lauréat du concours pour le prix de Rome, a passé quatre années en Italie.

M. Luminais, de Paris, ne peint ni l'histoire ni le genre historique ; et pourtant il est certain que son tableau, *le Pèlerinage en Bretagne*, traité dans de grandes dimensions (les personnages sont à peu près de grandeur naturelle), fera une impression bien plus forte que les tableaux religieux ou profanes qui affichent des prétentions plus élevées. Pourquoi ? Parce qu'il a rendu clairement le sentiment qu'il voulait exprimer, parce qu'il a su trouver une forme simple et saisissante pour tout le monde. L'art qui s'adresse à la foule ignorante aussi bien qu'aux gens instruits, toujours un petit nombre, n'est-il pas aussi un grand art ?

Dans le *genre* proprement dit, on peut citer quelques bons tableaux qui auraient été goûtés partout ailleurs qu'à Gand. Une *Jeune Mère hongroise*, de M. Cermak, tableau d'harmonie douce plein de distinction et de sentiment ; *l'Inauguration du Curé du village*, de M. Corkole, scène assez vraie, interprétée naïvement, dans une gamme tranquille qui rappelle vaguement, quoique d'un peu loin, la douceur sérieuse d'un de vos bons peintres, M. Breton ; *l'Apprenti en voyage* de M. Hubner, de Dusseldorf, dont les physionomies ne manquent pas de sentiment ; un *Peintre et son Modèle* est l'œuvre d'un autre artiste de Dusseldorf, M. Jernberg, qui a beaucoup d'esprit, et entend mieux l'accord des couleurs que ses compatriotes. — et quelques autres petites toiles sans prétention, mais dans lesquelles on découvre cependant des qualités qui les font distin-

guer entre tant d'autres médiocres. Un tout jeune peintre qui cherche peut-être un peu trop à imiter M. Troyon, M. A. Verwée, a exposé un *paysage avec deux vaches et une jeune fille*, qui a été particulièrement remarqué parmi les paysagistes dont un assez grand nombre mériteraient d'être cités. Je nommerai M. Papeleu, dont les six tableaux, de caractère bien différent, ont un aspect extrêmement vrai. Deux fines et délicieuses esquisses de M. Harpignies passeront peut-être inaperçues. *L'Abreuvoir* et *le Site du Limbourg*, paysages baignés d'air de M. Keelhoff, sont peints avec une grande vigueur. M. Keelhoff est un artiste qui a de l'avenir. M. Leu, de Dusseldorf, paraît se préoccuper depuis quelques années autant de la vérité dans l'impression que du caractère dans le dessin. J'aurais à mentionner encore deux paysages de M. Vanloo, — et beaucoup d'autres ; car en Belgique, comme en France, c'est dans ce genre peut-être qu'on fait les plus sérieux efforts.

A côté du paysage, les intérieurs d'église de MM. Minguet et Bosboom, les marines de MM. Le Hon et Meyer ; les chevaux de M. O. Von Thoren ; les intérieurs de ville de MM. Weissenbruch et Springer, tiennent aussi une place honorable.

J'ajouterai que les principaux tableaux exposés à La Haye, et dont M. Burger a entretenu récemment les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, sont actuellement ici. *La Réverie* de M. Israëls a beaucoup de succès parmi les artistes.

Quant à la statuaire, je cherche en vain une œuvre passable parmi celles qui sont exposées à Gand, et le mieux que je puisse faire, c'est de terminer ici cette lettre.

ÉMILE LECLERCQ.

— Il est question en Toscane de faire un appel à la générosité de tous les citoyens, pour élever à l'armée française deux monuments dont l'un serait érigé en Italie, et l'autre à Paris. Il paraît même qu'une commission aurait été déjà nommée pour provoquer des souscriptions et ouvrir un concours. Les monuments seraient exécutés en marbre de Carrare.

— Les promeneurs qu'intéressent les travaux de l'édilité parisienne se demandent quel groupe colossal de sculpture doit remplir l'immense niche ménagée à l'angle de deux rues sur l'ancienne place du pont Saint-Michel, en face du nouveau pont. Ce groupe représentera saint Michel terrassant le démon et surmontera une fontaine. L'exécution en a été confiée à M. Duret : c'est dire que le monument sera conçu dans un style élégant, noble et pur, et qu'il remplira avec une parfaite convenance la place à laquelle il est destiné.

— L'exposition de la Société française de photographie, se prolongeant au delà des limites du Salon de 1859, nous crayons devoir annoncer, qu'elle restera ouverte, au Palais de l'Industrie, jusqu'à la fin du mois d'août.

— L'exposition des œuvres d'Ary Scheffer sera définitivement close le 20 de ce mois.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur - gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

ON SOUSCRIT A PARIS

55, RUE VIVIENNE, AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Grave.	Montpellier.....	Virenque.
Angoulême.....	L. Goblet.		Guichard, comptable
Arras.....	Topino.		du <i>Messager du Midi</i> .
Bayonne.....	Larroulet.	Nancy.....	Patras.
Besançon.....	Martinez.		Peiffer.
Béziers.....	Carrière.	Nantes.....	T. Montagne.
Bordeaux.....	Duménieu.		Forest aîné.
Cahors.....	Calmette.		Petitpas.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.	Orléans.....	André-Bégegne.
Dijon.....	Lamarche.	Reims.....	Brissart-Binet.
Grenoble.....	Merle.	Rennes.....	Verdier.
Laon.....	Padiez.	Rouen.....	Lebrument.
La Rochelle.....	Goût.	Saint-Quentin.....	Doloy.
Le Havre.....	Touroude.	Strasbourg.....	Alexandre.
Lille.....	L. Quarré.		Derivaux.
	Béghin.	Toulon.....	Bellue.
Loudun.....	M ^{me} Merle.		Demaux.
Lyon.....	Ballay et Conchon.	Toulouse.....	Ed. Lavergne.
Mâcon.....	Charpentier.	Tours.....	Delpire.
Marseille.....	Camoin.	Troyes.....	Dufey-Robert.
		Valenciennes.....	Lemaître.
		Versailles.....	Bernard.
		Villeneuve-sur-Lot.....	Duffau.

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.

Cologne.....	Lengfeld, libraire.
Aix-la-Chapelle.....	Direction des postes.
Francfort-sur-le-Mein.	
Hambourg.....	
Munich.....	
Sarrebruck.....	Gerold et fils.
Vienne.....	

ANGLETERRE.

Londres.....	Jeffs, 15 Burlington-
	Arcade, Peccadilly.
	Barthès et Lowell.
	Hering Prentseller,
	139 Regent-street.

BELGIQUE.

Bruxelles.....	Brouwet, office de
	publicité.
	Ferdinand Claassen.
	Van der Kolk, édi-
	teur d'estampes,
	58, Montagne de la
	Cour.
Liège.....	Gouchon.

BRÉSIL.

Rio-Janeiro.....	Morizot.
------------------	----------

CANADA.

Québec.....	Bossange et Morel.
-------------	--------------------

ESPAGNE.

Madrid.....	Bailly-Baillière.
-------------	-------------------

GRÈCE.

Athènes.....	Nast.
--------------	-------

HOLLANDE.

Amsterdam.....	L. Van Bakkenès et C ^e .
La Haye.....	Belinfante frères.

ITALIE.

Florence.....	Vieusseux.
Gènes.....	Beuf.
Milan.....	Dumolard.
Naples.....	Dufrène.
Rome.....	P. Merle.
Turin.....	Bocca frères.
Venise, Trieste, Vérone.	Münster.

PORTUGAL.

Lisbonne.....	Silva.
---------------	--------

RUSSIE.

Saint-Petersbourg....	Dufour, Mellier et C ^e .
	Daziaro.
	Glarner.
	Cluzel.
Moscou.....	Daziaro.

SUISSE.

Genève.....	J. Cherbuliez.
-------------	----------------

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année formeront quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55